

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras

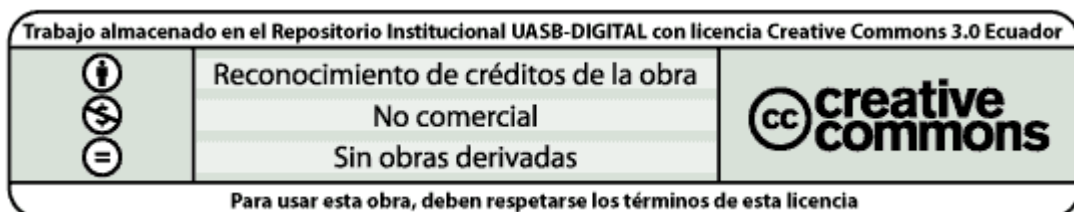
Programa de Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Artes y Estudios Visuales

Fotografía e historia. Nuevos enfoques sobre la fotografía post mortem en la representación del cadáver del Presidente García Moreno

Ricardo Trujillo Espinosa de los Monteros

Quito, 2015



CLAUSULA DE CESION DE DERECHO DE PUBLICACION DE TESIS

Yo, Andrés Ricardo Trujillo Espinosa de los Monteros, autor/a de la tesis intitulada Fotografía e historia. Nuevos enfoques sobre la fotografía *post mortem* en la representación del cadáver del Presidente García Moreno. 1875. mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de magíster en Estudios de la Cultura con mención en Artes y Estudios Visuales, en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador Pautas para la elaboración de la tesis de maestría 6 utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.

2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.

3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha.

Firma:

Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador

Área de Letras

Maestría en Estudios de la Cultura
Mención en Artes y Estudios Visuales

Fotografía e historia. Nuevos enfoques sobre la fotografía *post mortem* en
la representación del cadáver del Presidente García Moreno.

Autor: Ricardo Trujillo Espinosa de los Monteros
Tutora: Trinidad Pérez

Quito - Ecuador
2015

Resumen

En esta tesis se desarrolló un análisis ampliado del álbum de fotografías *post mortem* del Presidente Gabriel García Moreno, realizado por el fotógrafo ecuatoriano Rafael Pérez Pinto en el año de 1875. Utilizando los aportes y las posibilidades metodológicas y categoriales que ofrece el campo de los estudios visuales para la investigación alrededor de temas relacionados con la imagen. El trabajo consistió en desarrollar un análisis del álbum de fotografías, a partir de un esquema que considera varios niveles de reflexión y ha sido diseñado específicamente para la imagen fotográfica. Así mismo y bajo la categoría de visualidad, se analiza con mayor detenimiento el período histórico-*visual* al que pertenecen las fotografías y finalmente, se considera el análisis fenomenológico de la imagen mortuoria como aporte fundamental del presente trabajo.

La propuesta metodológica consiste en analizar las imágenes de manera individual y considerándolas también como parte un álbum, es decir, como un conjunto, a partir del cual se desprenden los análisis posteriores: El primero que tiene que ver con los usos y funciones de la imagen fotográfica durante el período *garciano*, considerando que se trata de un período de mayor desarrollo de la fotografía en el país y la relación directa que se establece entre las imágenes y la histórica muerte de García Moreno. Finalmente, la reflexión de corte fenomenológico, que consiste en buscar más allá de la fotografía, el origen de las prácticas en las que la muerte se convierte en el motivo de la representación. La relación íntima que se plantea entre imagen y muerte permite entender el álbum de fotografías *post mortem* en un contexto más visual y entiendo de mejor manera los elementos del mundo simbólico que pueden ser observados en él.

〈Fotografía; Historia; García Moreno; Post mortem; Siglo XIX〉

Tabla de contenido

Introducción.	6
Capítulo Primero	9
1.1. <i>Introducción al marco metodológico.</i>	9
1.2. <i>Apuntes desde la historia de la fotografía.</i>	11
1.3. <i>La Fotografía como fuente en la investigación histórica.</i>	15
1.4. <i>Las fotografía post mortem de García Moreno desde los estudios visuales.</i>	21
Capítulos Segundo	25
2.1. <i>Estudio introductorio a la fotografía post mortem de García Moreno.</i>	25
2.2. <i>El álbum de fotografías.</i>	29
2.2.3. <i>Características generales</i>	29
2.2.2. <i>García Moreno al caer asesinado.</i>	31
2.2.3. <i>En el edificio de la Catedral.</i>	36
2.2.4. <i>El cadáver en su funeral.</i>	42
2.3. <i>Reflexiones finales. (Interpretación global)</i>	46
Capítulo Tercero	49
3.1. <i>Introducción al análisis histórico y fenomenológico.</i>	49
3.2. <i>Garcianismo y fotografía.</i>	49
3.2. <i>Fenomenología de la imagen mortuoria.</i>	54
CONCLUSIONES.	58
Bibliografía	62
ANEXOS	67

Introducción.

Las fotografías que componen el álbum *post mortem* del Presidente García Moreno fueron tomadas entre el 6 y el 9 de agosto de 1875, según lo indica la documentación encontrada. Las fotografías muestran el cadáver del Presidente Gabriel García Moreno al caer asesinado; luego, mientras lo velaban en el edificio de la Catedral; y una vez que fue embalsamado y vestido con traje militar para ser mostrado en su propio funeral.

Aun cuando las imágenes han sido mencionadas en varios trabajos sobre historia y en publicaciones sobre la historia de la fotografía o sobre los géneros fotográficos en el Ecuador, las imágenes permiten, directa e indirectamente responder preguntas sobre distintos temas. Los más importantes para el presente trabajo tienen que ver con algunas de las características propias de la fotografía decimonónica y más concretamente la que pertenece al género de la imagen *post mortem*, pero además, se involucra en los usos y funciones de la fotografía y de la imagen en el contexto de las prácticas sociales de la época.

Se intentó desarrollar un análisis de este álbum de fotografías desde la perspectiva de los estudios visuales, es decir, atendiendo categorías como la visualidad o reflexionando acerca de la fenomenología de la imagen o de la percepción como puntos de partida para la reflexión de las mismas, aprovechando de los aportes de la historia y más específicamente de la historia de la fotografía con el fin de completar y ampliar el análisis.

Para ello se ha dividido el trabajo en tres capítulos, en los cuales se intentó abarcar el tema en toda su complejidad. En primer lugar considerando las necesidades metodológicas de la propuesta de investigación y los aportes tanto de la historia como de la historia de la fotografía desde una perspectiva metodológica, con el fin de establecer también los límites de estas disciplinas y las posibilidades de los estudios visuales.

En este primer capítulo, se utilizan los aportes de varios autores pero en especial, cuentan los de Boris Kossoy (2003) y Xavier Marzal (2007) en el caso de la discusión presentada sobre la historia de la fotografía, con el fin de determinar tanto sus alcances como sus limitaciones en el campo metodológico.

El siguiente apartado del capítulo utilizó de manera principal los aportes de Peter Burke (2005) e Iván Gaskell, quienes ayudaron a comprender el papel que ocupan y han ocupado las fotografías en el contexto de la investigación histórica. El trabajo de estos autores fue utilizado en relación con la obra de Gómez Jurado (1971) quien durante la segunda mitad del siglo XX desarrolló interesantes estudios con respecto al personaje que aparece en las fotografías, Gabriel García Moreno y consideró para el desarrollo de su narrativa varias de las fotografías que componen el álbum. El capítulo termina con el planteamiento metodológico desde los estudios visuales en el que se incluyen las propuestas de Jonathan Crary (2008), Josep Català (2008) y George Didi-Huberman (2006) como principales aportes sobre las posibilidades metodológicas de este campo de estudio.

La propuesta consistió en desarrollar durante el segundo capítulo el análisis de cada imagen que compone el álbum utilizando el esquema de Xavier Marzal (2007), considerando que se trata de un modelo apropiado y diseñado específicamente para la imagen fotográfica que permite profundizar en aquellos elementos que aparecen en la imagen de manera simultánea. Posteriormente, se amplió el documento, en las reflexiones sobre los usos y funciones de la fotografía durante el siglo XIX, delimitando el análisis al período comprendido entre los años 1860 - 1875 que coincide con la etapa del *garcianismo*.

Lejos de ser una elección arbitraria, se debe a la necesidad de ubicar la relación justa entre *garcianismo* y *fotografía*, uno de los análisis más importantes planteados dentro del presente trabajo, con el fin de señalar las coincidencias entre el proceso político y el desarrollo de técnicas, estilos y prácticas relacionadas con la fotografía, pero además del desarrollo de una fotografía local y de la emergencia de los primeros fotógrafos ecuatorianos. Posteriormente, el análisis fenomenológico permitió entender la imagen de la muerte desde una perspectiva más amplia que va hacia atrás hasta el nacimiento mismo de las imágenes.

El análisis de las imágenes tanto de manera individual como bajo la consideración del álbum, es decir, del conjunto de fotografías consideradas de manera global le corresponde al segundo capítulo. En base al modelo de Xavier Marzal (2007), se realiza un análisis exhaustivo a partir del cual es posible entrar en la comprensión de la imagen fotográfica. Los niveles contextual, morfológico,

compositivo y enunciativo se aplican por igual a cada imagen, dejando la interpretación global para el conjunto de las imágenes, debido a la cantidad de elementos que comparten entre sí como partes de un todo.

Finalmente, el capítulo 3 sirvió para profundizar todavía más en las imágenes, esta vez considerando a la fotografía del siglo XIX en relación con su período histórico y en segundo lugar, tratando de entender de qué manera se relacionan las imágenes con las prácticas fúnebres a través de la historia. Para este esfuerzo se retoma nuevamente el trabajo de Crary (2008) y Catalá (2005), para determinar las características más importantes de la fotografía en el período histórico y posteriormente profundizar en los orígenes de la práctica más allá de la fotografía. El trabajo de Didi-Huberman permitió incluir a la fenomenología de la percepción como una entrada de reflexión en el presente trabajo, esto ya que la relación entre fotografía y muerte, aparece nuevamente en este autor para interrogarnos con respecto a las consideraciones propias de la percepción y del ver la imagen de la muerte y con ello profundizar en el tema de las fotografías de la presente investigación.

Se cumple con ello el objetivo de mostrar a las imágenes más allá de los límites dentro de los que han sido utilizadas en el contexto de diversas disciplinas, pero además de crear la posibilidad de comprender los usos y funciones de esta imagen en su propio contexto así como ahondar en las reflexiones sobre los orígenes de la imagen y de su relación con la cultura.

Capítulo Primero

1.1. Introducción al marco metodológico.

Toda fotografía guarda en sí misma una porción de la historia ya sea particular o colectiva y aunque hoy en día, los conceptos de público y privado son cada vez más relativos, se puede afirmar que existen fotografías que se manejan en el terreno de lo familiar y de lo doméstico, mientras que otras muestran personajes, hechos o acontecimientos que se manejan en el terreno de lo público. Algunas son creaciones cien por ciento digitales y otras se pueden crear de la combinación entre técnicas digitales con otras analógicas. Algunas son de uso únicamente científico y otras de uso publicitario. En todos los casos el registro se encuentra directa o indirectamente ligado con la memoria. Es una condición intrínseca a la imagen fotográfica mostrar elementos propios de su tiempo a través del contenido de las imágenes que aun cuando puede ser finalmente falseado, llega en algunos casos a mostrar elementos particulares, propios de la región geográfica o del tiempo en el que fueron realizadas dichas fotografías.

La arquitectura suele ser un elemento determinante en algunas fotografías y el vestuario en otras. Y, aunque una fotografía realizada en la actualidad podría representar sin mayor dificultad las características de la imagen del pasado, reproduciendo técnicas, materiales y estéticas propias de la época que se quiere representar, las condiciones de producción bajo las que las fotografías fueron realizadas: los equipos y materiales utilizados también pueden formar parte de los elementos a ser analizados para ubicar el período histórico en el cual se hizo tal o cual imagen, su verdadero tiempo y espacio. Aun cuando es posible realizar un ambrotipo en la actualidad, un examen minucioso de la edad relativa a los materiales, haría la diferencia al momento de determinar la verdadera edad de la imagen.

Más allá de estas reflexiones, la investigación histórica sobre la fotografía del siglo XIX, continuamente exige como el caso del álbum de fotografía *post mortem* del Presidente Gabriel García Moreno, un poco de ambos procedimientos. Por una parte, las fotografías permiten analizar el contenido visual, en este caso directamente ligado a la historia política del país y por otra, demuestran que es

posible analizarlas como imágenes de su tiempo, es decir, en su condición de cultura material histórica y en relación con sus cualidades y características particulares: El autor, la técnica, los materiales y el papel de la fotografía en aquel período particular, son algunas características de una visualidad susceptible de ser reflexionada.

La historia política del país y la historia de la fotografía de manera más específica, se cruzan en estas imágenes de manera especial, proponiendo una interesante reflexión que también incluye el análisis de los límites de ambas disciplinas con respecto al objeto de estudio y propone, la entrada de un análisis histórico que plantea la relación entre *garcianismo* y fotografía como uno de los ejes del presente análisis.

El desafío consiste en determinar hasta qué punto la relación entre el modelo *garciano* y el desarrollo de la actividad fotográfica estuvieron ligados, en una época en la que la fotografía tiene un desarrollo temprano e incipiente pero mucho más avanzado que en los siguientes años a su llegada al continente y al país. Lo que se intenta recuperar, es el hecho de que, al igual que en otros países, la década de 1860 resulta fundamental para entender el desarrollo de la fotografía en una escala más nacional, ya que a pesar de que la presencia de fotógrafos extranjeros aún era constante, es en esta época en la que comienzan a aparecer los primeros fotógrafos nacionales. En el caso del Ecuador, El estudio de Pérez e Hijo. (Chiriboga 2005) Se muestra como uno de los primeros en aparecer dentro del mapa de la fotografía nacional a finales de la década de 1850, su trabajo, aunque poco estudiado permite observar algunos de estos temas.

Por último, el análisis fenomenológico se adentra también en lo que la imagen propone desde una perspectiva de análisis más visual pero no menos histórica. El tema de esta imagen y su relación con la muerte es otro de los temas que se analizan en este trabajo. La fotografía *post mortem* en una dimensión más amplia, ayudó a entender de mejor manera la propuesta del fotógrafo y el contexto cultural en el que las imágenes fueron realizadas. La parte final del capítulo incluye las bases metodológicas para el desarrollo de esta propuesta y sus características más importantes.

Al álbum de 6 fotografías originales que reposa en la Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit de la ciudad de Quito, se le suma en la presente investigación, una séptima imagen que descansa en el Archivo del Banco Central del Ecuador. Existen pruebas para pensar en un álbum más grande, dotado de algunas imágenes extra que permitirían al menos ampliar el relato de la investigación sino aportar información sustancial sobre el acontecimiento en sí mismo, sin embargo, estas siete fotografías se consideran como principales, gracias a la relativa seguridad que existe en ambas fuentes. Las fotografías se conservan como testimonio fragmentado de lo que se hizo con el cuerpo del difunto Presidente, una vez que fue abandonado por sus asesinos en los bajos del Palacio presidencial el 6 de agosto de 1875 y en los días posteriores durante las ceremonias fúnebres que se dieron en su honor.

1.2. Apuntes desde la historia de la fotografía.

Como disciplina encargada de estudiar los orígenes y el posterior desarrollo de las técnicas y tecnologías relacionadas con la fotografía, así como de sus estilos y formas estéticas, la historia de la fotografía plantea un escenario ideal en el que la fotografía es considerada, sobretodo en el caso de las épocas tempranas de su historia, un patrimonio digno de conservar, tanto por su valor cultural, como por su condición de fuente de información histórica.

La narrativa más común de una historia de la fotografía que en ocasiones se pretende universal, tiene que ver con los orígenes de las primeras técnicas desarrolladas sobretodo en el continente europeo y en especial en naciones como Francia en Inglaterra (Freund 1983). Se preocupa por la forma en que fueron apareciendo las técnicas y procedimientos novedosos, encaminados en gran medida a facilitar los procesos técnicos, con el objetivo fundamental en muchos de los casos, de hacerlos menos costosos y por lo tanto accesibles a un público más amplio. A esto se suman los intentos por mejorar cada vez las posibilidades de la fotografía como dispositivo tecnológico, buscando constantemente la implementación de la ciencia aplicada a la óptica o la sincronización de dispositivos mecánicos, electromecánicos y posteriormente a los mecánico-digitales y digitales.

Existe sin embargo, otra dimensión de esta historia aparentemente universal que se ha ido desarrollando de manera paralela e incluso marginal y cuya preocupación consiste en recoger las experiencias y narrar aquello que aconteció en los diferentes contextos donde la fotografía fue llegando para adaptarse también a las formas culturales específicas dentro de las que se iba incluyendo la práctica. Esta historia de la fotografía tiene un carácter más local o regional dependiendo de los alcances de su propuesta y se ocupa del fenómeno dentro de un contexto geográfico o cultural determinado, explorando aquello que tiene que ver con los fotógrafos y sus imágenes y marcando una diferencia que incluye la posibilidad de extender la disciplina y por lo tanto sus posibilidades académicas.

Para Boris Kossoy por ejemplo (Kossoy 2003), el papel de una Historia de la Fotografía, es el de considerar:

... las etapas sucesivas de la tecnología fotográfica, de los estilos y de las tendencias de representación vigentes en un momento histórico específico [...] Interesan sobre todo las imágenes que documentan la diversidad de asuntos que fueron objeto de registro en el pasado, en la medida en que representan ejemplos de la utilización de la fotografía en las más diferentes áreas. (Kossoy 2003, 42)

El autor entiende que la fotografía es también un fenómeno cultural e incluye, en el análisis del estilo y de las formas de representación una valoración de la imagen fotográfica que como en el caso de las fotografías *post mortem* de García Moreno va más allá de la mera cronología. Otro aspecto interesante de la obra de Kossoy (2003) y tiene que ver con su propuesta de una “historia a través de la fotografía” (Kossoy 2003, 45) que implica la utilización de imágenes cuyo “valor documental” en diversas áreas de aplicación, la convierte en insumo de investigación, fuente de información, testimonio, etc. También aquí las imágenes de García Moreno se perfilan como interesantes referencias en tanto han sido y siguen siendo utilizadas como insumo de investigación dentro de trabajos biográficos y análisis históricos de corte político y económico del período *garciano*, pero sobre este tema se volverá más adelante, por ahora cabe señalar el tercer plano de coincidencia con la propuesta de Kossoy (Kossoy 2003), que se

refiere particularmente al desarrollo limitado de este campo, de frente a otras áreas académicas y de frente a ese plano ideal que él mismo plantea en cuanto al alcance y los objetivos de la historia de la fotografía.

En el Ecuador, se debe mencionar que no existe propiamente un espacio o institución, dentro o fuera de la academia dedicada específicamente al desarrollo de esta disciplina. Existen sí valiosos intentos la mayoría de ellos privados, por recuperar colecciones o piezas individuales y por sistematizar la información que puede desprenderse de ellas. Kossoy (2003), se refiere a la academia latinoamericana y al precario desarrollo de universidades y otros centros de estudio como causante principal de este problema.

Con respecto al tema de las limitaciones que plantea Kossoy (Kossoy 2003), el álbum de fotografías de García Moreno resulta un buen ejemplo, ya que si bien se conserva en copias originales de la época, se encuentra fragmentado y posiblemente incompleto. Así mismo la información sobre el autor de las imágenes, Rafael Pérez Pinto, y las condiciones en las que realizaba su trabajo, los equipos que utilizó o los materiales que empleó, también son casi desconocidas.

Sin embargo, queda la duda de si en realidad se trata de un problema local o regional, o si podría responder a un problema mayor. Al respecto Xavier Marzal investigador español, se refiere también a un desarrollo precario de la historia de la fotografía como disciplina y campo de estudio. Se refiere también de manera particular a las reflexiones alrededor de la relación entre la fotografía e historia como resultado de lo que él llama unos “esquemas académicos insuficientes” (Marzal Felici 2007) y producto de una “estructura académica deficiente” y no necesariamente, como en el caso de Kossoy (2003), como resultado de una determinante geográfica. Marzal (2007) habla desde una perspectiva más general y a partir de lo que para él es una constante que se reproduce desde el nacimiento mismo de la fotografía, en la relación que la academia estableció entre ésta y otras disciplinas: artísticas, científicas y culturales.

Para el autor español, la fotografía como tal ha ocupado un lugar marginal en los entornos académicos donde además ha predominado una historia de la fotografía, que se limita a la cronología, a la vez que adolece de una falta de criterios para la catalogación y el archivo del patrimonio fotográfico. Tal como ocurre con el

patrimonio fotográfico del siglo XIX en el Ecuador, en el que existen toda clase de problemáticas relacionadas con el trabajo de investigación. Los errores en la catalogación de las imágenes, la fragmentación de las colecciones y la falta de información sobre los aspectos técnicos y nemotécnicos de cada imagen resultaron muy comunes a lo largo de este proceso haciendo que el trabajo se dificulte de manera considerable.

Esta problemática podría responder a una falta de “independencia metodológica” que además aparece como un elemento común a todo el desarrollo histórico de la sub-disciplina (Marzal Felici 2007), es decir, de la inexistencia de una metodología propia diseñada por y para la imagen fotográfica, que permita acercarse de manera adecuada a las imágenes de este tipo.

Finalmente se debe señalar que este desarrollo limitado de las investigaciones se ve reflejado en el objeto de estudio de la presente tesis, un síntoma generalizado por lo menos en relación con otras disciplinas y que se plantea como un problema que rebasa la cuestión de lo local repitiéndose en otras varias situaciones y contextos. En relación con otros campos de estudio. Este lugar aparentemente marginal que ha ocupado la fotografía en el campo académico, se refleja no solo en el nivel de las investigaciones, sino en varias problemáticas convertidas en situaciones comunes, que los investigadores deben enfrentar al momento de llevar a cabo sus proyectos.

En el caso de la presente investigación y como ya se mencionó, la falta de organización en los archivos que conservan el patrimonio fotográfico y la total ausencia de información que existe en la mayoría de casos con respecto a las características técnicas de las imágenes y de sus autores, se convierten en inconvenientes que hacen todavía más difíciles los procesos de investigación.

Entre estos dos planos, el ideal y el real. La historia de la fotografía parece mantenerse como un espacio de reflexión abstracto alimentado por el esfuerzo de investigaciones en el orden de diversas disciplinas. La historia, la comunicación visual, la teoría de la imagen y la actividad artística en interacción con el espacio académico son por lo general sus fuentes más comunes. Frente a este panorama su revisión metodológica continúa en el siguiente apartado retomando la segunda puntualización anotada a propósito del trabajo de Boris Kossoy (Kossoy 2003).

“La fotografía en la historia” es un punto de partida desde el cual se busca concretar un ejercicio de articulación entre las disciplinas relacionadas en la posibilidad de la presente reflexión.

1.3. La Fotografía como fuente en la investigación histórica.

Las fotografías del cadáver de García Moreno son un claro ejemplo de la fotografía como material de investigación y como fuente de información. De manera individual estas fotografías forman parte de varios estudios históricos y de trabajos sobre fotografía e historia de la fotografía, sin embargo, solo han sido consideradas en conjunto dentro de la obra de un polémico autor de mediados del siglo XX, dedicado por entero a estudiar e investigar la vida de García Moreno; el Reverendo Severo Gómez Jurado.

Su trabajo se presenta como una fuente problemática dentro de la presente investigación ya que por una parte, en su condición de historiador y gracias a su vocación de investigador, reúne una cantidad sorprendente de información acerca de García Moreno, con gran valor histórico y documental. En el caso de las fotografías, es él quien las describe con mayor amplitud y su obra se ha convertido en la fuente más referenciada alrededor de este tema, en las obras aparecidas en años posteriores que topan el tema de las imágenes.

Se trata a pesar de ello, de un autor claramente comprometido en la construcción de una imagen mítica y sacralizada del Presidente asesinado y por ello su trabajo pierde valor científico frente a su exagerada devoción (González 1968). La obra de Gómez Jurado se analizó en el presente trabajo siempre bajo un lente de prudencia, en el que se lo considera en la medida de sus aportes. Es justamente la manera en la que las fotografías fueron trabajadas en la obra de Gómez Jurado y posteriormente en el contexto de investigaciones más contemporáneas, lo que despierta nuevas interrogantes metodológicas sobre este tema, en especial con respecto a los criterios con los que la imagen fotográfica ha sido y es utilizada en el contexto de la investigación histórica.

Rafael Pérez Pinto, el fotógrafo que retrató el cadáver de García Moreno, aparece en este momento como pieza clave de la articulación entre el relato de ambas historias donde la Historia y la historia de la fotografía de manera

específica se encuentran. Es imposible aislar a la fotografía de esta narración, las imágenes son parte del relato y ellas mismas constituyen el testimonio visual de lo que ocurrió aquel 6 de agosto. Así lo entendió Gómez Jurado (1971) quien buscó la manera de incluir el dato del fotógrafo y las fotografías en su propia narración, incluso más allá de las propias imágenes. Los trabajos de Burke (2005) y Gaskell (1996), sirven para reflexionar sobre este asunto. El trabajo de Gaskell (1996) propone una revisión del quehacer del historiador con respecto a las fuentes visuales utilizadas para el trabajo de investigación. El autor considera a la fotografía dentro de lo que llama “material visual [...] utilizando imágenes de forma sutil y específicamente histórica” (Gaskell 1996, 210) y como parte de una posible metodología de trabajo.

El autor no se refiere a la fotografía de manera exclusiva, pero desarrolla una interesante propuesta en torno al valor de las imágenes para el trabajo del historiador. Utiliza la categoría de “entorno visual”, dentro de la cual incluye dos tipos de elementos visuales. En primer lugar, “los constituyentes del entorno visual” (Gaskell 1996, 210) sin un fin específicamente comunicativo, pero con capacidad de transformarse en “objeto coleccionable” (Gaskell 1996, 210) y en segundo lugar, aquellos que “poseen un carácter primariamente comunicativo, incluidos el diseño gráfico y la fotografía” (Gaskell 1996, 210). Se considera de tal manera a la imagen fotográfica, por la información que puede brindar en su condición de documento social e histórico y como parte de un entorno visual, es decir, en su relación con otros elementos visuales.

La propuesta de Gaskell parece darse cuenta de lo problemáticas que resultan las imágenes y busca que la disciplina histórica incorpore una construcción metodológica que le permita acercarse a este entorno y obtener del campo de lo visual la mayor cantidad de información posible. Gaskell (1996) sabe que para ello es preciso profundizar en las técnicas iconográficas e interpretativas y reflexiona sobre el papel cada vez más protagónico que la imagen adquiere en las sociedades modernas, lo que hace más relevante aun, el uso de ese material visual.

Al incluir posibilidades tan variadas como la época, el origen o procedencia, la autoría, las particularidades icónicas, la puesta en escena, los

personajes y otras características propias de la imagen fotográfica, o lo que Catalá interpreta como la simultaneidad de elementos que se muestran en un imagen (Català Domènech 2008); los análisis históricos no fotográficos complejizan a tal punto su actividad que a menudo necesitan el apoyo de expertos para completar sus reflexiones, Gaskell (1996) sin embargo, muestra resistencia ante el valor del trabajo inter, multi o trans-disciplinario y considera una limitante para el historiador el tener que recurrir a la experiencia de otros expertos, para cubrir exigencias como las que plantea el análisis de la imagen y de lo visual. Propone en cambio, que el historiador especializado aprenda a manejar los temas relacionados con la imagen. (Gaskell 1996)

Gómez Jurado utilizó las imágenes de García Moreno y su obra es probablemente una de las poquísimas fuentes de donde se puede obtener información sobre la colección de fotografías que se analizan en el presente documento. Es el autor de más de una decena de libros sobre García Moreno y consagró su trabajo a estudiar la vida y carrera política del Presidente. En el tomo X de su obra *Vida de García Moreno* (1971) aparecen los relatos sobre el fotógrafo y las imágenes analizadas en esta tesis, el autor las utiliza para completar la narración sobre los acontecimientos que siguieron al asesinato, ubicando de manera extendida la información sobre las fuentes en las notas y referencias que ubica al fin de cada capítulo.

Las notas que tienen que ver con la narración sobre las fotografías y el fotógrafo Pérez Pinto están respaldadas de la siguiente manera:

El Sr. Carlos Ruiz Calixto, quiteño, suministro al autor el dato relativo a la fotografía tomada por Rafael Pérez. Uno de los Eguiguren envió un ejemplar a sus parientes de Loja. En el dorso esta leyenda: "Cómo cayó a la plaza". Tan ejemplar reposa en el museo "Aurelio Espinosa" de Cotacollao, previamente obsequiado por la señorita Magdalena Eguiguren Burneo por intermedio del autor el año 1957. Otro ejemplar fue llevado por Teodoro Wolf a Alemania, y de aquí lo envió al Ecuador, y reposa en el citado museo. (Gómez Jurado 1971)

A pesar de estas precisiones, su narración no deja de ser demasiado apasionada buscando constantemente convertir a García Moreno en un santo, un

héroe o un mártir de la iglesia católica, al igual que lo harían sus seguidores aun antes de 1875. Se dice que García Moreno fue para Gómez Jurado una obsesión, que le llevó a perder, en la profundidad de sus investigaciones, la objetividad histórica necesaria a un investigador serio:

Imbuido en una fe ciega emprendió con la tarea tendiente a la beatificación de García Moreno. Al efecto comenzó a pronunciar conferencias, a divulgar oraciones aprobadas por los obispos, y a publicar su libro intitulado Hércules Cristiano [...] Cuanto a las referidas oraciones ha hecho circular, hasta el presente, unos doscientos mil ejemplares, con variedad de imágenes del Presidente mártir” (González 1968, 106)

Y así fue, Gómez Jurado, quien realiza sus investigaciones y publicaciones a mediados del siglo XX, tuvo acceso a los archivos iconográficos y documentos de prensa en la biblioteca Espinosa Pólit de la ciudad de Quito, la misma que se encuentra mencionada también en varios de sus textos, además de que tres de estas fotografías se utilizaron para las portadas de los tomos VIII, IX y X de la obra ya mencionada *Vida de García Moreno* publicadas en los años 1967, 1970 y 1971 respectivamenteⁱ, cada una de las imágenes corresponde a uno de los tres lugares distintos en los que el cadáver fue fotografiado, en la plaza, en la catedral y después de ser embalsamado posiblemente en una habitación distinta del mismo edificio.

En cada uno de estos tomos se hace referencia a estos distintos aspectos de su muerte, se habla de la conspiración y de los asesinos, de lo que se hizo después de la muerte de García Moreno con su cuerpo o de la cantidad de publicaciones y menciones de honor que se hicieron a propósito del ilustre asesinado. Su referencia a las imágenes sin embargo se hace sin ningún tipo de metodología para el tratamiento de este tipo de documentos, en su texto la consideración de las fotografías es casi ornamental, pero de ninguna manera inocente. En el tomo X (Gómez Jurado 1971), el autor incluye uno de los relatos sobre las imágenes en un capítulo cuyo título irónicamente es: “Con apariencias de hallarse muerto, dio señales de vida frente a los sacerdotes.” (Gómez Jurado 1971, 59). Negando así la posibilidad de recurrir a las imágenes como testimonios visuales de lo que había ocurrido aquel 6 de agosto, el testimonio sobre las fotografías realizadas por el

fotógrafo Pérez Pinto es incongruente con el de un García Moreno todavía con vida, sin embargo, para Gómez Jurado es posible hacer que ambos formen parte de la misma narración.

El reverendo Gómez Jurado, no considera que la primera imagen del cadáver (Fotografía 1.) de García Moreno basta para desmontar su versión de los hechos. En ella el cadáver que aparece en la imagen ha sido ya manipulado para sacar la fotografía. Él mismo señala en su texto transcribiendo el testimonio de un presunto testigo:

Por esto el fotógrafo se atrevió a colocar la mano derecha del difunto encima del vientre, a fin de que se viere con claridad el profundo corte padecido en la muñeca... (Gómez Jurado 1971, 69).

En su trabajo más reciente el historiador Rodríguez Castelo, escribe “Una piadosa tradición – variamente testimoniada- decía que el herido fue trasladado a la vecina catedral, vivo aun, [...]. Pero el informe de los médicos [...] fue dolorosamente terminante: cada uno de esos furiosos machetazos que pedacearon el cráneo del inerte martirizado causarían muerte inmediata” (Rodríguez Castelo 2014, 957).

A pesar de todo esto, el Padre Severo Gómez Jurado no dudo en usarlas fotografías y en describirlas en sus textos buscando en ocasiones la manera poética pero sin llegar a comprender del todo la dimensión de lo que hacía. Menciona al fotógrafo y lo encuentra mencionado en los testimonios de testigos, en los archivos de los juicios realizados. El reverendo Gómez Jurado, comparó las imágenes con otros documentos, las complementó con algunos testimonios y les dio el sentido que necesitaba dentro de la Historia que quería contar. Es notable el trabajo que realiza y de qué manera se vale de las imágenes para construir, para completar, para enriquecer su propia obra, incongruente e imprecisa pero a la vez rebotante de información.

Para el efecto del presente análisis sin embargo, el problema va más allá de un solo historiador y el trabajo de Gómez Jurado también puede interpretarse a partir de realidades más contemporáneas. Peter Burke por ejemplo, (2005) reconoce las cualidades de la fotografía en su relación con la investigación

histórica, pero plantea al mismo tiempo la necesidad de un examen minucioso previo al uso de cualquier fotografía, aun cuando es consciente de que la fotografía es en sí misma un documento histórico.

Para este autor, el “problema que se plantea al historiador es, si se debe prestar crédito a esas imágenes y hasta qué punto debe hacerse.” (2005, 25), para despejarlo, analiza varios de los casos en los que la autenticidad de las imágenes fotográficas ha sido cuestionada concluyendo que en efecto, la fotografía puede ser ambas cosas, testimonio de la historia, algunas veces falseado y objeto histórico en sí mismo. Burke (2005, 30) avanza en su análisis y acepta que las imágenes fotográficas son también testimonio de la cultura material del pasado y muestran al mismo tiempo otros elementos que formaron también parte de esa cultura como es el caso del vestuario, los adornos, el mobiliario, la arquitectura, etc.

Es decir, que aunque reconoce la amplitud del documento fotográfico, el autor se concentra en la posibilidad de manipulación de la imagen a través de la técnica y sostiene que la “crítica a las fuentes es fundamental”. Señalando al crítico de arte John Ruskin (1810-1900), quien observa que el testimonio de las fotografías <<es de gran utilidad si se las sabe someter a un careo severo>>.” (2005, 30), es decir, que para ser valoradas como documentos valiosos de investigación, las fotografías deben ser analizadas cuidadosamente con el fin establecer el tipo de valor que puede llegar a tener y en qué niveles se las puede considerar dentro de tal o cual investigación.

La valoración que se hace de las imágenes por lo tanto no corresponde a las imágenes mismas, sino a factores externos a ellas, es decir, que no busca el valor histórico de una fotografía sino por la relación que pueda llegar a tener con un hecho de relevancia histórica. Las fotografías de García Moreno son valiosos ejemplos de esto, importan al historiador por el sujeto que representan, sin embargo su calidad de imagen queda en un segundo plano, lo que se buscó en este trabajo por otra parte es la valoración de las imágenes en tanto imágenes, con el fin de ponerlas nuevamente en diálogo con las disciplinas con las que han estado en relación, con el fin de encontrar en ellas las características particulares del entorno cultural en el que fueron realizadas.

1.4. Las fotografías *post mortem* de García Moreno desde los estudios visuales.

Esta suma de limitaciones y resistencias metodológicas señaladas en la práctica de la investigación histórica con respecto a la imagen fotográfica, o en el campo de la historia de la fotografía de manera particular, son argumento suficiente para buscar nuevas opciones dentro del trabajo de investigación, sin embargo, a estas razones se suman las posibilidades que los estudios visuales ofrecen, considerando en este caso a la fotografía como campo de estudio y en relación con espacios de reflexión escasamente considerados por las disciplinas anteriormente mencionadas.

A la hora de reflexionar sobre el álbum *post mortem* como el principal objeto de estudio y desde una perspectiva de visualidad, conviene hacer un paréntesis en la historia del personaje, García Moreno, para profundizar más en las fotografías y buscar algunas de las respuestas a las interrogantes que despiertan. Por otro lado, desarrollar el análisis de la *fotografía* en su contexto *visual-histórico* para autores como Jonathan Crary (2008), también significa sacar por un momento a la fotografía, en tanto objeto de estudio, del centro mismo de la reflexión.

¿Esto es posible? Insertando al álbum de fotografías en un contexto más amplio para entenderlo en la relación de simultaneidad que se plantea al interior mismo de las imágenes. Como señala el autor Josep Català, “la imagen [...] es capaz de presentar varias capas de acontecimientos a la vez sin prácticamente proponérselo” (Català 2005, 46). En el análisis de las fotografías *post mortem* de García Moreno, esta condición es la que permite observar parte de esa relación que se establece entre la fotografía, la historia, el desarrollo de lo visual y las aplicaciones de la fotografía en diferentes áreas, siempre a partir del conjunto de imágenes que forman parte del álbum de fotografías. Si bien la imagen fotográfica es el objeto de estudio en el presente trabajo, no es el desarrollo de una historia de la fotografía lo que interesa, ni aun la del sujeto representado cuyo cadáver aparece en las imágenes, sino la comprensión del contexto *cultural-visual* en el que fueron producidas esas imágenes y del lugar que ocupaba la fotografía temprana en el imaginario también visual de aquella época.

La propuesta de Jonathan Crary (2008) por otra parte, trata sobre un observador decimonónico y particularmente europeo, pero por ello mismo un importante referente para la realidad latinoamericana y ecuatoriana de la época que en este caso sirve para entender las imágenes como una muestra importante de las prácticas visuales del siglo XIX dentro de una posible “historia de la visión” tanto local, como regional e incluso transcontinental. (Crary 2008).

A menudo se identifica a menudo la categoría *cultura visual* con una imagen más contemporánea, muchas veces virtual y a menudo en el contexto de la llamada *ciber cultura*, las reflexiones sobre las formas de la visualidad de épocas anteriores, se consideran también como posibles ejercicios de este campo. En relación con los *estudios visuales*, Rampley (2005) señala que si bien se trata de una categoría a menudo utilizada para la reflexión de los fenómenos ligados con la visualidad contemporánea: la multi-pantalla, el holograma; y la imagen digital como el *alfa* de este nuevo proceso sociológico y epistemológico, también se puede retomar lo que él autor llama: los “orígenes de una disciplina” (Rampley 2005, 40), donde ubica los trabajos de Alpers (2015) y Crary (2008), como referentes fundacionales del campo y como claves para entender esa dimensión histórica de la cultura visual contemporánea.

Una vez aceptados estos parámetros, quedan por exponer las bases del diseño metodológico. Se ha escogido poner en primer lugar el análisis descriptivo e interpretativo del álbum de fotografías considerado cada una de las imágenes que lo componen. Este trabajo, como se señaló anteriormente, está basado en la propuesta de Xavier Marzal (2007), con su modelo de 5 niveles, dentro de los cuales se pretende desarrollar un análisis lo más exhaustivo posible de cada imagen fotográfica y del conjunto como unidad. Se analizaron las imágenes en base a este esquema considerando los niveles: contextual, morfológico, compositivo, enunciativo y de interpretación global planteados por el autor (Marzal Felici 2007). Sin embargo, sin pretender utilizar su modelo como un esquema cerrado y en función de la cantidad y calidad de información con la que se cuenta en cada fotografía, se desarrolla el análisis a partir de las posibilidades que presenta cada caso siempre en base al modelo citado.

Esta descripción exhaustiva como es de suponer, no basta para la comprensión del objeto por lo que el siguiente capítulo está dedicado a profundizar en cuanto a dos ejes principales: el desarrollo de la fotografía en el país durante el denominado período *garciano*. En esta parte se trató de crear a través de la imagen del *garcianismo*, un posible perfil de “observador” de aquella época, que salvando las distancias de la enorme diversidad y desigualdad que existió entre los distintos grupos humanos que habitan el Ecuador del siglo XIX, busca en García Moreno a un destacado personaje, no solo como hombre de su época sino en la relación que mantuvo con este desarrollo también simultáneo de la fotografía y del que parece haber sido plenamente consciente.

Finalmente, si los estudios visuales consideran el *universo visual* (Català Domènech 2008) como un terreno que debe ser analizado a partir de la construcción de una metodología propia, su fenomenología interesa más allá de la misma fotografía ya que como señala el autor:

... es necesario saber interrogar la imagen directamente, explorar su fenomenología antes de poder empeñarla en una operación que ya tiene sus particulares intereses y que ignoran las peculiaridades de lo visual. (Català Domènech 2008, 40)

Los estudios visuales para este autor, deben ser capaces de entender:

... los diversos factores que constituyen la fenomenología visual y su materialización en lo que denominamos imágenes para poderlos tener en cuenta a la hora de interpretar lo que vemos, tanto directamente de la realidad como a través de una representación o expresión visual de la misma. (Català Domènech 2008, 40)

Durante el último apartado, se utilizó el aporte de autores como Hans Belting (2012) y Régis Debray (1994) para intentar una explicación más allá de la fotografía y el aporte de Didi-Huberman (2006) para ampliar la discusión hacia una posible fenomenología de la percepción que implica entender de manera más amplia, las posibles relaciones que se plantean entre el ser humano y las imágenes que ha producido desde las culturas más arcaicas. La imagen del *memento mori* surge aquí como una pista que lleva la investigación hasta esas culturas y al origen

mismo de la creación de imágenes. La imagen mortuoria de otras épocas resulta fundamental para entender la fotografía *post mortem*, donde las imágenes de García Moreno aparecen una y otra vez como un ejemplo de la representación de la muerte en el contexto de un interesante proceso de transformación de los paradigmas de lo visual dentro de los que la fotografía empezaba ya a jugar un papel determinante.

Capítulo Segundo

2.1. Estudio introductorio a la fotografía *post mortem* de García Moreno.

Las fotografías *post mortem* de García Moreno son uno de los ejemplos más notables en la fotografía temprana del país, de una práctica que se hizo muy popular durante el siglo XIX y que consistía en fotografiar a los muertos antes de que estos sean enterrados, en algunos casos tratando de mostrarlos como si aún estuvieran vivos. Esta costumbre que se originó, según señala gran parte de la bibliografía en el contexto de la llamada era victoriana en el Reino Unido, llegó al Ecuador durante la segunda mitad del siglo y se instaló de manera más o menos notable en especial al sur del país donde se mantuvo hasta ya entrado el siglo XX, posiblemente en una interacción más cercana con la fotografía peruana donde la imagen *post mortem* también fue bastante popular.

En el Ecuador, han sido brevemente estudiadas en este contexto aquellas fotografías que prefirieron a los niños recién nacidos como *sujeto-objeto* de la fotografía, se las conoce como fotografías de “angelitos”ⁱⁱ y son imágenes de niños y niñas, algunos a horas o días de su nacimiento que han fallecido por diferentes motivos pero cuya tierna edad los identifica. En estas fotografías los infantes aparecen solos o acompañados por padres, hermanos y hermanas o familiares. Resultaba muy común retratarlos con los ojos abiertos y en algunas culturas donde se instaló la práctica, la diferencia podía contener simbología y religiosidad implícitas, es decir, estar directamente relacionadas con las creencias populares del lugar.

Es preciso señalar que fuera de las fotografías de infantes, la descripción anterior se puede aplicar en estas imágenes a cualquier persona, sin importar edad o género, en ocasiones sin decoraciones, en ocasiones en exteriores. En el contexto más técnico, los vestidos y el maquillaje sirven para eliminar la apariencia del *rigor mortis* pero además, son rodeados por sus objetos más cercanos como juguetes o instrumentos de trabajo, almohadones preferidos o libros, generando una escena de familiaridad. Algunos, son mostrados dentro del féretro, otros en cama y adornados con flores aparentando dormir o mirando fijamente a la cámara, sentados e incluso de pie.

Se incluyen aquí las fotografías de personas asesinadas, algunos sentenciados a muerte o ejecutados por la ley; el concepto le fue aplicado de manera general a cualquier individuo como una manera de guardar su presencia a través de la representación, convirtiéndose la fotografía *post mortem* en un servicio más y en algunos casos en una especialidad de los fotógrafos de la época.

En el contexto europeo, existen dos fenómenos que se juntan de manera interesante en esta fotografía, el paulatino alcance de las clases más populares a los estudios y fotógrafos; y la fuerte influencia religiosa que acompañó la revolución industrial en algunos contextos. No parece casual que la fotografía *post mortem* haya surgido en momentos en los que la Iglesia anglicana se convirtió en la religión oficial de estado en el Reino Unido, por lo que se puede anotar en este sentido que su alcance y su expansión hacia otros países también tuvo como antecedentes un poco de ambos procesos. Por otra parte, este tipo de fotografía está también al servicio de la representación mortuoria de las clases dominantes, de los líderes políticos como García Moreno, vistiendo trajes propios de su estrato social, o presentados de manera especial para la ocasión de su despedida fúnebre.

Se dice que fue descontinuada por generar problemas de salubridad sobretodo en el caso de las clases más populares que llegaban con sus cadáveres hasta los estudios de los fotógrafos generando problemas sanitarios en dichas instalaciones. En la fotografía *post mortem* llegaron a interactuar la religiosidad más popular y las facilidades que brinda la fotografía, para desarrollar una actividad que antes estaba reservada precisamente para la aristocracia y las clases políticas.

En el Ecuador la fotografía *post mortem*, imagen mortuoria del siglo XIX, también puede ser vista como resultado de la influencia de la iglesia católica que sostenida por el modelo *garciano*, busca en ocasiones resaltar la particularidad de ciertos individuos y su importancia en el seno de la comunidad o la familia, es así que dentro de los archivos que se han encontrado están también las fotografías de varios religiosos en su momento póstumo.ⁱⁱⁱ Son muy comunes dentro de esta institución, unas variaciones no tan conocidas de esta fotografía que tienen que ver con el retrato mortuorio de autoridades religiosas. Obispos y Cardenales son a menudo embalsamados y fotografiados durante los ritos de velación o ceremonias

fúnebres. Aparecen ataviados con los vestidos que los identifican en su rango, a menudo en un escenario adornado para la velación del difunto. Estas fotografías resultan de difícil identificación pues pocos ejemplares incluyen la firma del responsable de la foto o del cuerpo fotografiado, pero debido a las técnicas utilizadas, puede tratarse de una práctica instituida en el país ya durante la década de 1860.

El álbum *post mortem* del Presidente asesinado sirvió en este sentido para marcar algunos de los instantes que siguieron a la muerte de García Moreno mostrando algo más que el cadáver de un primer mandatario. En ellas se encuentran implícitos algunos rasgos particulares de una historia visual, donde como diría Crary (2008), la fotografía está jugando un papel importante pero no central. Con la fuerte influencia de la iglesia católica en el terreno de lo público y la explosión de los fenómenos de la era industrial como manifestaciones propias de la entrada abrupta de la modernidad, el caso de la fotografía y la imagen *post mortem* puede verse como el resultado grotesco pero maravilloso de esta contradicción que se vive entre lo tradicional y lo moderno, tanto en Europa con sus propias características culturales y estructuras sociales, como en el caso de América Latina cuyo desarrollo aparecía inevitablemente subordinado a la voluntad europea, pero que comúnmente transformó sus modelos culturales dándoles forma propia.

También es preciso anotar que las imágenes del presidente Gabriel García Moreno forman parte de esta tradición, cuyas referencias o antecedentes en el continente son las del Coronel Ramón Lista (Priamo, y otros 1995) en Argentina en 1855^{iv} y en el Perú, la realizada por Eugene Manoury (Villalta 2009) - también activo en el Ecuador - del presidente Miguel San Román en 1863^v; también cuentan las de Maximiliano I (Aguilar Ochoa 2001) en México de 1867^{vi} y el uruguayo Venancio Flores en 1868^{vii}, todas previas a las del Presidente ecuatoriano.

Al igual que en el caso de Maximiliano I (Aguilar Ochoa 2001), se hicieron varias fotos del cadáver, sentando un hecho sin precedentes tanto en la política como en la actividad fotográfica mexicana de la época. También como lo señala Aguilar Ochoa (2001), existe una relación de simultaneidad entre el

desarrollo de la fotografía y estos períodos políticos de forma particular. Con ello, el autor no trata de insinuar que el desarrollo de la fotografía en la época de Maximiliano I sea producto de su gestión como político, pero sí que es posible señalar la aparición de usos y funciones de la imagen fotográfica que no existieron antes de este período, además de la conciencia política, en el caso mexicano y del uso intencional de la fotografía por parte de las autoridades, como instrumento de propaganda política.

Las 6 imágenes que reposan en la biblioteca Aurelio Espinosa Pólit, más la séptima imagen ubicada en el archivo del Banco Central del Ecuador, conforman un álbum fuera de lo común, realizado durante por lo menos dos o tres días, en locaciones y situaciones diferentes en las que se interactuó con el cadáver de García Moreno con el fin de captar el momento y la situación que provocó en el país su asesinato. Cada una de ellas muestra un poco, en términos de visualidad, algunas de esas características propias de una época, en la que la fotografía poco a poco se va insertando en el terreno de lo cotidiano.



Figura 1. (Conjunto de imágenes recopiladas para la presente investigación, la primera fotografía de la segunda fila es la correspondiente al archivo del Banco Central del Ecuador, mientras que las demás forman parte de la colección de la Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit. (N.A)

2.2. El álbum de fotografías.

A continuación se detallan las imágenes del álbum de 7 fotografías del cadáver del Presidente García Moreno realizadas por el fotógrafo ecuatoriano Rafael Pérez Pinto posiblemente entre el 6 y el 9 de agosto de 1875. Las fotografías han sido previamente clasificadas en tres grupos que corresponden a los tres momentos en los que fueron realizadas. La primera fue realizada en la plaza grande y aunque en la biblioteca existe solo un ejemplar de este primer momento, circula en internet una segunda imagen de la que se desconoce la fuente y la procedencia por lo que no ha sido considerada como parte del álbum.^{viii}

El segundo grupo está formado por tres fotografías realizadas en el edificio de la Catedral, entre aproximadamente las catorce y las diez y siete horas del seis de agosto, previas a la realización de la autopsia del cadáver. Las restantes tres imágenes, corresponden al cuerpo embalsamado de García Moreno, hechas ya en los días posteriores y durante los ritos fúnebres. Se considera la totalidad de las imágenes como un conjunto dentro del cual el fotógrafo registró paulatinamente un hecho acaecido durante por lo menos tres días y, que según la información que arrojan las imágenes permite trazar un interesante orden de los acontecimientos.

2.2.3. Características generales

El autor de las fotografías es Rafael Pérez Pinto, fotógrafo activo durante aproximadamente dos décadas, tanto en la capital del país como en la ciudad de Guayaquil, aunque no existe mucha información sobre él recogida en la bibliografía disponible, es posible determinar que en su carrera estuvo casi siempre acompañado ya sea por su hijo José María (Salazar, Novillo y Bedoya 2011) o por el pintor Julio Báscones con quien comparte su estudio y gran parte de su trabajo. Este hecho resulta de gran interés para el presente análisis pues si bien, durante los primeros disparos de cámara, el fotógrafo estuvo solo según el relato del Sr. Carlos Ruiz Calixto (Gómez Jurado 1971), es muy posible que en horas de la tarde y en los días posteriores haya contado con la ayuda, ya sea de su hijo o del mismo Báscones, no existe sin embargo manera de afirmarlo.

Otra de las interrogantes que despiertan su trabajo tiene que ver con el desarrollo de la fotografía en el país. Se dice en el texto de Chiriboga y Caparrini

(2005) que con Rafael Pérez Pinto “la fotografía sale a las calles” (Chiriboga 2005), lo cual hace pensar, si ubicamos al fotógrafo en su contexto histórico que se trata en efecto de una segunda etapa de desarrollo de la fotografía que viene con la entrada de nuevas técnicas menos complicadas y costosas que los primeros daguerrotipos (Aguilar Ochoa 2001). Este desarrollo es en buena parte el que hace posible la aparición de un fotógrafo nacional emergente. El fotógrafo nacional entra en el escenario y compite frente a los fotógrafos de origen extranjero que durante las primeras dos décadas dominan el mercado de la fotografía en cada país, Pérez Pinto es uno de ellos.

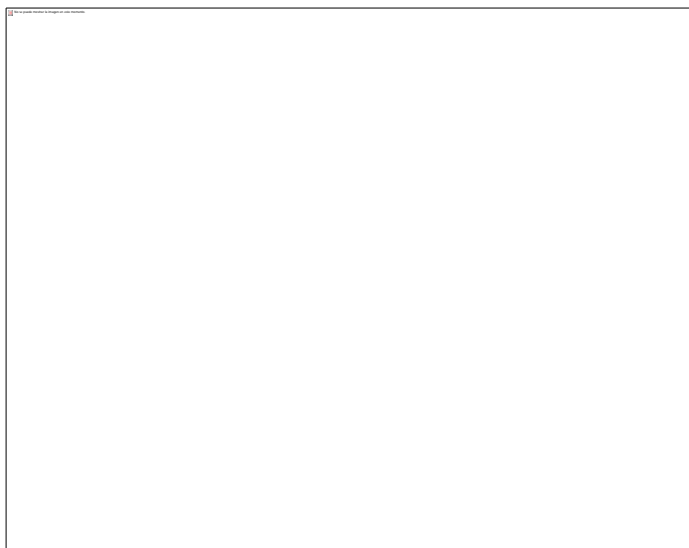
Pero ¿Cuáles fueron esas técnicas? ¿Qué equipos utilizó Pérez Pinto para la realización de estas fotografías? La mayor parte de esta información solo puede ser accesible a través de los documentos originales que aún se encuentran en los archivos. En el caso del álbum *post mortem*, existen razones para pensar que las copias originales que descansan en el archivo de la Biblioteca Aurelio Espinosa fueron realizadas en papel de albumina, esto es por algunas de las características que muestran las fotografías. La presentación y el tono del papel son algunos de los rasgos comunes de esta técnica aparecida a finales de la década de 1850 (Castellanos 1999) y considerada, tanto por su facilidad de preparación como por lo económico del procedimiento para crear superficies fotosensibles a partir de proteína animal^{ix}.

Es la primera técnica fotográfica de alcance masivo que permitió un considerable desarrollo en comparación con años anteriores a su creación como soporte fotográfico. Hay que recordar que si bien el Estado francés liberó en 1839 las patentes del daguerrotipo (Castellanos 1999), este seguía siendo un procedimiento costoso e inaccesible para la mayor parte de la población. Por las características de la realidad Latinoamérica, el papel de albumina significó en este contexto la posibilidad de competir con lo europeo en el propio territorio, es decir, que posiblemente una de las razones para el apareamiento paulatino de fotógrafos nacionales como el caso de Pérez Pinto y otros muchos tiene que ver con las condiciones que se fueron dando en el terreno de la fotografía y que la hacían más accesible tanto para los fotógrafos como para el público en general. Para el caso de las fotografías *post mortem* de García Moreno, confirmar que se trata de papel

de albumina lleva el problema a un siguiente nivel, ya que una de las características de la albumina es que funcionó tanto para el registro del negativo como para la reproducción de los positivos, lo que quiere decir, que el soporte original de este álbum pudo ser otro ¿colodión húmedo tal vez? Es obvio que las placas originales con los negativos de estas imágenes se han perdido en el tiempo, mientras que las copias de los positivos, que según el relato de Gómez Jurado (1971), Pérez Pinto entregó en persona a la familia Eguiguren en efecto pudieron haber sido hechas en albumina y permanecer como la prueba irrefutable de la realización de estas imágenes.

2.2.2. García Moreno al caer asesinado.

La primera imagen que se encuentra en los archivos de la Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit está impresa en papel fotográfico y pegada sobre cartón, debajo de la imagen se encuentra sobre impuesta también una cinta blanca inscrita con la fecha “6-Agosto-1875”, junto a la frase: “El Presidente Gabriel García Moreno en la plaza de la Independencia al caer asesinado”. Al reverso de esta fotografía como consta en la “Fotografía 1.2” está escrita la inscripción: “Como cayó a la plaza el 6 de agosto. 1875”. Aparecen también en este reverso de la “Fotografía 1”, un número o código de archivo y finalmente en la esquina inferior derecha un nuevo escrito: “Obsequio de Darío Eguiguren Torres.”



Fotografía 1.



Fotografía 1.2.

Con respecto a esta primera imagen se refiere uno de los pasajes más repasados de la obra de Gómez Jurado:

Frente a esta casona y a unos ochenta metros de distancia, unos individuos de la casa Aguirre Klinger, habían estado haciéndose fotografiar. No bien divisaron la espectacular caída de García Moreno desde el peristilo a la plaza, "corra usted, le dijeron al fotógrafo Rafael Pérez, y tome una fotografía de tan impresionante cuadro". Así lo hizo. (Gómez Jurado 1974, 69)

García Moreno fue atacado apenas terminó de subir por la escalinata de acceso de la casa presidencial, por el ala sur del edificio, iba acompañado por el sirviente Rafael Nogales y por el edecán Manuel Pallares, quien luego fue acusado de haber huido, con el pretexto de buscar auxilio y por lo tanto calificado de cobarde (Rodríguez Castelo 2014, 951). Faustino Rayo, colombiano, quien obtuvo en su país de origen el grado de Capitán, descarga un primer machetazo en la cabeza del Presidente García Moreno por la espalda sin más que un grito como posible advertencia, el Presidente trata de defenderse pero es en vano, al caer del peristilo a la plaza tiene ya varias heridas mortales. Aun así, es perseguido por Rayo quien se abalanza otra vez sobre él con nuevos golpes de machete. La caída es aparatosa y la sangre está por todas partes. García Moreno tiene varios cortes en la cabeza,

los brazos y las manos, además de algunas heridas de bala infringidas por los conspiradores que acompañaban a Rayo, los liberales Roberto Andrade, Abelardo Moncayo y Manuel Cornejo principalmente. (Rodríguez Castelo 2014, 952).

El abrupto orden de los acontecimientos hace pensar que –si existe más de una fotografía en este primer grupo – estas se hicieron bajo mucha tensión. Al llegar al lugar, el fotógrafo, seguramente superando la impresión y ayudado por las personas más cercanas al hecho, acomodó el cuerpo con el fin de conseguir una primera imagen, reflexionó sobre la posición del rostro y viendo que aún tenía tiempo, movió su cabeza para sacar una segunda fotografía. Se colocó un soporte debajo la cabeza o se acomodó el que ya tenía, posiblemente su propio abrigo, ya que las prendas que luce en la fotografía parecen ser el chaleco y la levita mencionados, al igual que el abrigo, en varios de los relatos sobre este suceso, incluido el informe de la autopsia (Rodríguez Castelo 2014).

Mientras se hace la primera fotografía o fotografías, Andrade y Moncayo seguramente ya habían avanzado casi hasta la plaza del Teatro Sucre (Andrade 1896, 35) y Faustino Rayo ha sido ajusticiado posiblemente en el transcurso de entre una y otra fotografía. (Gómez Jurado 1974, 69). El fotógrafo tuvo que transportar sus equipos a lo largo de aproximadamente 80 metros de distancia hasta el lugar del crimen; posteriormente acomodó el cuerpo y lo retrató posiblemente dos veces, mientras a pocos metros, el cabo Manuel López, dispara su arma sobre Faustino Rayo. Después de las fotografías, el cuerpo es llevado a la Casa del Cabildo en La Catedral de Quito aun derramando sangre:

García Moreno aparece con la pierna izquierda encogida: efecto del esfuerzo que había hecho el Presidente para levantarse del suelo, dice don Eloy Proaño Vega. No se advierte respiración; el cuerpo enteramente inmóvil: Indicios de que ya el mandatario había muerto. Por esto el fotógrafo se atrevió a colocar la mano derecha del difunto encima del vientre, a fin de que se viera con claridad el profundo corte padecido en la muñeca; Y también el corte infligido entre los dedos anular y meñique, por lo cual este último parece mucho más largo. Además el señor Pérez arremangó la manga del brazo izquierdo del extinto hasta encima del codo, para que se notara bien la tremenda herida del antebrazo... (Gómez Jurado 1971, 69)

Este texto, al igual que la mayor parte de la obra de Gómez Jurado, relata los hechos de forma histórico-poética, es decir, adornando continuamente los acontecimientos. La puesta en escena de la fotografía se convierte en el “esfuerzo que había hecho el Presidente para levantarse del suelo” (Gómez Jurado 1971, 69) y el relato histórico en el que “No se advierte respiración; Por esto el fotógrafo se atrevió a colocar la mano derecha del difunto encima del vientre”, será posteriormente parte del milagro y de la supuesta resurrección momentánea de García Moreno.

Rafael Pérez no tuvo más fondo que la pared y el piso, pero la manera en la que el cuerpo fue acomodado parece transmitir la agonía del personaje, tal como se hace con las imágenes religiosas de Cristo, de los santos o de personajes célebres en diferentes manifestaciones de la plástica, sobre todo durante los siglos anteriores al nacimiento de la fotografía. La escena muestra el cuerpo de García Moreno tendido en el piso y seriamente lastimado. Existen solo tres elementos principales: El piso, el muro detrás del cadáver y el cuerpo de la víctima, a ello se le suman en una especie de jerarquía, las manchas de sangre alrededor del cadáver y la textura del muro posterior.

La cabeza se encuentra apoyada sobre una prenda que la levanta, haciendo que se vea mejor el rostro y se noten algunas de las varias heridas recibidas a un lado y en la parte superior de la cabeza. García Moreno lleva en la imagen una camisa blanca, una camiseta también blanca, pantalones negros (Rodríguez Castelo 2014). Chaleco y levita también negros.

La expresión del rostro es un tanto macabra, tiene la boca entreabierta, los ojos apenas cerrados, su cabeza parece estar muy cerca de la pared. Las profundas heridas visibles aparecen casi sobreexpuestas debido posiblemente a las características de la técnica fotográfica utilizada y como resultado del tiempo de exposición que requirió la fotografía. Sin embargo, la línea marcada por el cuerpo en relación con el fondo es la que da volumen al sujeto-objeto de la imagen, ahí donde el plano adquiere su efecto bidimensional en la articulación de las líneas marcadas por la división entre el piso y el muro posterior.

El cuerpo en plano entero horizontal enfocado, se superpone al entorno y genera la ilusión de profundidad de campo. En la mitad inferior del cuerpo, la

textura en el piso, el pantalón y los zapatos, son más claros y se perciben más como una imagen fotográfica en comparación al rostro o manos, todo esto debido a este cambio de tono y grano. El encuadre apenas sobrepasa la figura del cuerpo aumentando la carga emotiva de la imagen.

La “Fotografía 1” tiene en general alto contraste y sobreexposición, con lo que es difícil diferenciar algunos de sus detalles a primera vista, tras la manipulación del archivo digital sin embargo, es posible realzar algunos elementos y observarlos con mayor claridad. La sangre por ejemplo resulta más notoria al invertir la imagen en su negativo. El brazo izquierdo casi se pierde en el fondo iluminado por la luz del medio día, la herida de la mano derecha solo se percibe por la longitud desmedida del dedo meñique, lo mismo ocurre con el rostro y la camisa de la que se han perdido casi todos los detalles, incluyendo las manchas de sangre que se notan poniendo un poco de atención, salpicadas en el pantalón de García Moreno y en el piso a su alrededor.

En términos de composición y ya que el espacio de la representación es más bien cerrado, el mayor peso visual se encuentra en el tercio horizontal central, la posición del cuerpo determina los puntos de tensión en la imagen, se apoya en la línea divisoria y permite subrayar la diferencia de los dos planos, es decir del muro detrás del cuerpo y del piso sobre el cual descansa. Este cuerpo, que atraviesa casi toda la imagen, es producto de la posición de la cámara pero también, de la manipulación del cadáver por parte del fotógrafo Pérez Pinto, es decir que, en la puesta en escena, lo que la fotografía trató de lograr fue una representación piadosa del personaje, “bello incluso en la muerte” en la muerte como se menciona en varios momentos de la obra de Gómez Jurado (1971), incluso la ausencia de heridas visibles en su rostro fue interpretado como parte del milagro, aunque como se verá más adelante, en las fotografías del cuerpo embalsamado fue imposible disimular los daños en el rostro y en la cabeza.

Los tres tercios se encuentran bien dispuestos, en el central se encuentra el cuerpo de García Moreno, el superior le pertenece al muro detrás de él, el inferior, al piso donde reposa el cuerpo. Dentro del cuadro, una sombra en el marco izquierdo hace perder un tanto este equilibrio generado por el corte duro de las líneas. Resulta interesante el punto de vista adoptado por el fotógrafo quien en

ocasiones parece haber buscado el registro del acontecimiento, por sobre la experiencia estética. Debido a lo grotesco de algunas imágenes la fotografía *post mortem* nunca fue bien vista desde el punto de vista artístico.

2.2.3. En el edificio de la Catedral.

Las siguientes fotografías ya fueron hechas en el edificio de la Catedral, de este grupo se conservan tres imágenes, una de las cuales es la que pertenece al archivo del Banco Central del Ecuador, es decir, que se encuentra separada del resto de fotografías y curiosamente muestra una perspectiva considerablemente distinta a las otras dos, tanto que podría haber sido hecha por otro fotógrafo. No hay ninguna prueba que indique que la imagen no pertenece al grupo de fotografías realizadas por Rafael Pérez Pinto, sin embargo, tampoco está mencionada en el texto de Gómez Jurado (1971), lo cual sin probar nada definitivo, indica sí, que la fuente primaria de este autor fueron los archivos de la Biblioteca Aurelio Espinosa y que esta imagen parece haber estado fuera de su alcance al tiempo que realizaba sus publicaciones durante la segunda mitad del siglo XX y lo manifiesta de la siguiente manera:

Don Rafael Pérez no perdió la oportunidad. Tomó dos fotografías desde diversos ángulos de perspectiva para que aparecieran con más nitidez las heridas, se le despojo al ilustre difunto la levita. Con lo cual se hizo también patente un escapulario rectangular del corazón de Jesús con esta leyenda: "Detente, el Corazón de Jesús está conmigo". (Gómez Jurado 1974, 73)

Una vez más las fotografías son utilizadas de manera superficial y en el texto histórico-poético de Gómez Jurado la poética de la imagen se pierde. De todas maneras su texto parece en ocasiones hablar de lo que las fotografías muestran, mientras que en otras ocasiones su narración es producto de una interpretación libre como se ve a continuación:

La boca un poco entreabierta. Los pies, cubiertos con los sinapismos. Los pantalones sumamente arrugados: efecto de la caída desde la columnata del palacio a la

plaza, y de los esfuerzos y movimientos del apuñalado presidente, para levantarse.” (Gómez Jurado 1974, 74)

Finalmente Gómez Jurado sostiene, refiriéndose a una de las imágenes de este grupo que le resulta más conocida: *“Del cerco de soldados que hacían la guardia, sólo aparecen los pies y las culatas de los fusiles.”* (Gómez Jurado 1974, 74). La “Fotografía 4” muestra a García Moreno en plano entero horizontal y en ángulo, ubicando los pies del difunto en la esquina inferior izquierda del encuadre, con lo que es posible ver con mayor claridad las heridas más grandes y numerosas que se encuentran en este lado. El fotógrafo está ubicado casi a los pies de García Moreno y eleva la cámara para obtener la perspectiva. En la siguiente imagen, la “Fotografía 3”, la ubicación de la cámara es más perpendicular en relación con el lado izquierdo del personaje y el objetivo se eleva para que el cuerpo pase a ocupar prácticamente todo el tercio horizontal central de la imagen. Esto permite ver con mayor claridad los pies de los soldados que aparecen alrededor del cadáver de García Moreno. Al igual que en la “Fotografía 1”, una cinta blanca sobre impuesta dice: “6-Agosto-1875. El Presidente Gabriel García Moreno en la casa del Cabildo Metropolitano en la Catedral de Quito.

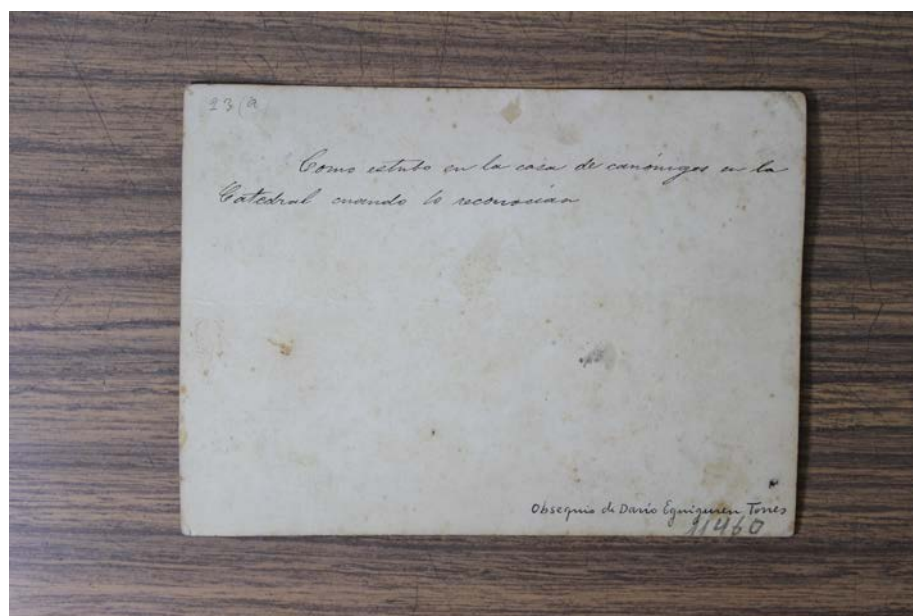


Fotografía 2



Fotografía 3

En el reverso de esta imagen que se puede observar en la “Fotografía 3.1” dice: “Como *estuvo* en la casa de canónigos en la Catedral cuando lo reconocían” y en la esquina inferior derecha, una vez más: “Obsequio de Darío Eguiguren Torres” debajo de la cual está inscrito el código de archivo de la imagen.



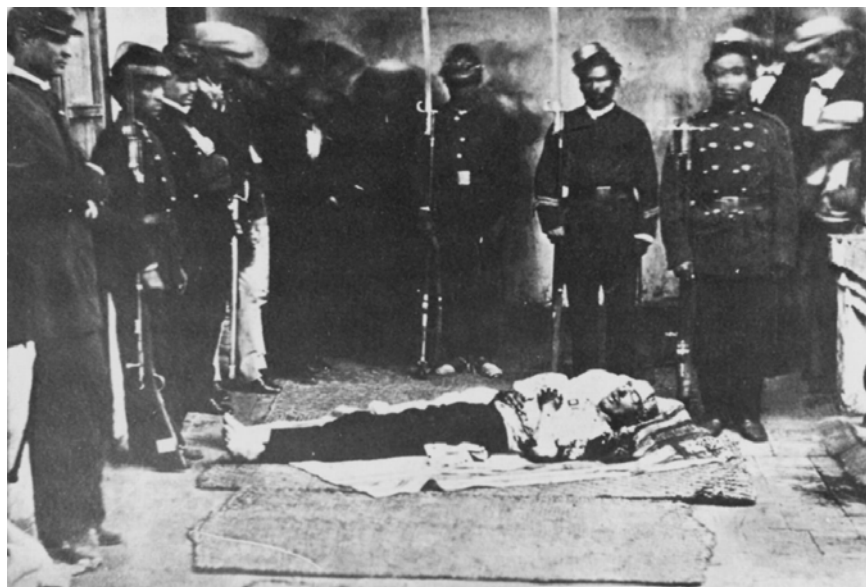
Fotografía 3.1

Finalmente, la “Fotografía 4”, muestra un encuadre aún más amplio, en este caso el fotógrafo mantiene un punto de vista casi frontal pero con un plano

más completo en el que aparecen también los soldados de cuerpo entero y tras ellos, el movimiento de la gente que ha podido aproximarse hasta la misma sala donde reposaba el cuerpo. Se puede observar la presencia de poco más de una decena de personas en la sala, entre hombres y mujeres, posiblemente intercambiando opiniones e impresiones sobre lo sucedido, o solo observando el cuerpo del difunto García Moreno. La razón para que algunos de los personajes de la imagen estén bien definidos y otros difuminados tiene que ver probablemente con el tiempo de exposición lento que requirió la fotografía en aquella época, razón por la que la gente que se encontraba en movimiento aparece difuminada. Una vez más se puede usar el relato de Gómez Jurado para compararlo con la información que ofrece la imagen:

El ministro de hacienda, José Javier Eguiguren, fue uno de los que asistieron, puesto de rodillas, a los últimos instantes de García moreno; cuya suegra, Rosario Ascázubi de Alcázar, juntamente con dos de sus hijas solteras, penetraron también en la catedral, soltando ayes lastimeros y estridentes: "¡García, García!". Así es como acostumbraba llamarlo aquella matrona. Pero las dos señoritas, como hijas adoptivas, gritaron: "¡Papá Gabriel, Papá Gabriel!". En estos momentos el moribundo aspiró con más fuerza el aire, pero ya no pudo devolverlo. Era muerto. El reloj apuntaba las dos de la tarde y unos minutos más. (Gómez Jurado 1971, 73)

Aun cuando no existe una prueba verosímil de que García Moreno haya llegado vivo a la Catedral y las fotografías parecerían ser testimonio de lo contrario, la anterior descripción sirve en tanto evoca al momento de tal manera, que hace pensar que alguna de las personas mencionadas por Gómez Jurado (1971), aparecen en esta fotografía. Uno de los soldados por ejemplo, sería sin duda José Antonio Quijano, cuyo descendiente directo daría información a Gómez Jurado más de medio siglo después y también, ya que se sabe de la presencia del funcionario Eloy Proaño, del diplomático Emilio DeVille, el estudiante José María Banderas, de Emilio Baca, de Nicolás Bacancela y de Rafael Nogales, además de las damas Ascázubi, mencionadas con anterioridad. (Gómez Jurado, Vida de García Moreno. 1971)



Fotografía 4

En esta imagen el cuerpo del Presidente muerto reposa sobre un par de esteras de paja que han sido ubicadas en el piso. Con una mano sobre el vientre y otra casi a la altura del pecho; las piernas están estiradas y los pies descalzos. Se le ha retirado el chaleco y la levita y se nota el escapulario mencionado en el texto de Gómez Jurado. Los seis soldados que lo resguardan parecen estar mirándolo algunos, mientras que otros con la vista al frente cumplen con el trabajo de vigilar el lugar y el cuerpo que reposa en el suelo. Uno de ellos, el del margen derecho ha movido la cabeza generando un fantasma que rima con todo el movimiento, el resultado de una prolongada exposición le da un toque casi sonoro de la fotografía. Junto a él, lo que parece ser un niño, atestigua también la escena apoyado en una chimenea o altar.

La presencia de estas figuras da un gran peso visual a la parte superior de la foto que con el cuerpo y el piso en la parte inferior, consiguen un equilibrio a nivel de toda la fotografía. El fotógrafo trató de abarcar todo el cuadro, por ello, el soldado del margen izquierdo ocupa casi todo el marco de la imagen, de frente, con la cabeza un poco inclinada hacia abajo y con un ligero gesto en el rostro, dirige también la mirada hacia el cuerpo de la víctima.

Los siguientes tres personajes forman una línea ascendente que se pierde en las sombras del fondo. Los tres se convierten en figuras interesantes por sus

posiciones dentro del encuadre, en el caso de los guardias, el uno en posición de firmes, como solemne mientras otro parece mirar el cuerpo de García Moreno. Casi en la esquina superior derecha, un sombrero blanco con cinto negro, similar y simétricamente adecuado con el del margen derecho, que en su conjunto dan la sensación de un espejo y detrás de ellos, las sombras en movimiento.

En el margen izquierdo y junto al personaje de sombrero y pantalón blanco, unos zapatos delatan a un personaje cuyo cuerpo casi desaparece en el fondo. No se distingue si se trata de otro de los guardias. De baja estatura su rostro a penas se distingue como una sombra pero funciona como enlace con las personas en el fondo, todas en movimiento, ajenas a la acción del fotógrafo pero considerados por él para la composición. Los siguientes tres guardias forman arriba una línea descendente y el espacio detrás de ellos parece vacío, el que está más cercano al margen se encuentra a la altura de la cabeza del cuerpo, casi atrás del cráneo.

La escuadra de policías que rodean al cuerpo, le da profundidad a la imagen y ayudan a dar forma a la habitación. El fotógrafo, cuidó además de mostrar una segunda estera vacía colocada posiblemente para poder mover el cuerpo en caso de ser necesario. El punto de interés mejor aprovechado es el de la esquina inferior derecha, donde se encuentra su rostro. Los dos tercios superiores se encuentran ocupados por el cuerpo entero de los vigilantes, el primero ocupa todo el margen izquierdo y desde el segundo en adelante van conformando un punto de fuga que culmina en el margen izquierdo. Las personas alrededor se convierten en la pared de fondo que genera la ilusión de tercera dimensión. La escuadra que forman los vigilantes en pie equivale al espacio casi cúbico en el que se encuentran, el público y el cadáver.

La profundidad de campo y el fuerte contraste entre el primer plano y el fondo equilibran la tensión en la imagen y refuerzan el cadáver como centro de atención. Existen en esta fotografía unas marcadas líneas horizontales y verticales que se proyectan. En las horizontales está el cuerpo que reposa, en las verticales los soldados, sus armas y la gente detrás de ellos.

En el margen derecho, el guardia que ha movido el rostro durante la toma de exposición lenta deja por lo menos tres imágenes difuminadas, un paso detrás

de él, a su derecha, se ve otro soldado cuya quietud permite distinguir mejor la bayoneta, aunque no el rostro por la falta de iluminación. A la derecha de este y un paso detrás, otro soldado que parece llevar alpargatas en lugar de botas militares o policiales, su rostro mira en dirección al suelo.

El movimiento en la fotografía está dado por el fondo, en el que se distinguen por lo menos dos figuras femeninas y una con lo que podría ser una sotana u otro atuendo religioso, los otros son más difusos. En esta imagen se presienten el murmullo y las voces, no es una imagen de dolor sino de consternación que cuenta la historia por sí sola sin dejar espacios vacíos. Tal como se veía en el trabajo de Burke (2005) o Gaskell (1996), todos los personajes que aparecen en la imagen hablan de su época, incluso los más difusos, sus roles se adivinan por sus atuendos, dejan imaginar el cuadro vivo y la presencia del fotógrafo en la mirada de los guardias.

Después vienen las preguntas ¿Quiénes son los hombres con sombrero? ¿De Ville? ¿Baca? ¿Quién el soldado Quijano? ¿Las figuras femeninas pertenecen a la Señora Ascázubi y a una de sus hijas? Estas interrogantes quedan sin respuesta, sin embargo permiten la reflexión y recrean la escena al punto de casi escuchar los lamentos de los que habla Gómez Jurado en su obra (1971)

2.2.4. El cadáver en su funeral.

“El general García Moreno gobernó al Ecuador durante 16 años como un monarca absoluto, y su cadáver fue velado con su uniforme de gala y su coraza de condecoraciones sentado en la silla presidencial”

Gabriel García Márquez 1982

El tercer grupo de fotografías fue realizado al día siguiente o en el transcurso de los días posteriores, también aquí surgen cuestionamientos sobre la pretendida soledad del fotógrafo ya que no existen referencias sobre José María Pérez o sobre Julio Báscones ayudando al fotógrafo Rafael Pérez a realizar las fotografías. En ellas García Moreno aparece sentado en una pequeña “cátedra” o sillón episcopal (Sylvestre 1845, 355) de acuerdo con su posición y jerarquía. Sus piernas están

estiradas producto del *rigor mortis* y sus pies reposando sobre un cojín posiblemente cubierto de terciopelo. El pantalón militar se sostiene con trabillas por debajo de la suela de las botas, porta una faja a la altura del vientre con una medalla que su mano derecha parece sostener y la chaqueta (guerrera) tiene adornado el cuello y toda la parte del frente además de las empuñaduras y las charreteras con hilo de oro. Una condecoración de honor en el pecho con una enmarcada cruz “paté” que le da su rango, y en la cabeza un bicornio con plumas blancas cubre a su vez, la venda que sostiene el cráneo despedazado. Las dos manos están cubiertas con guantes blancos y la mano izquierda sujeta una espada.



Fotografía 5

Aunque el detalle de los pies no puede ser observado en la “Fotografía 5”, la descripción puede ser completada con las fotografías 6 y 7, las cuales muestran el

cadáver de cuerpo entero y con lo cual es posible completar aquellos elementos que pertenecen exclusivamente a la condición del personaje.

La “Fotografía 5” parece ser una copia cortada, posiblemente sobre una base original de cuerpo entero pero que sin embargo no se ha conservado de la misma manera que las otras fotografías. También parece ser diferente de la que se utilizó para la placa de García Moreno y Checa Barba que se puede ver en los anexos de este documento. De no estar cortada, se diría que el fotógrafo intentó tener un plano más cercano, cortando las piernas a la altura de las rodillas y buscando la simetría al dividir el cuerpo de García Moreno en dos ya que aunque este no está de frente, los tercios horizontales marcan los lugares que ocupan cabeza, tronco y extremidades, dejando un espacio más amplio sobre la cabeza del Presidente muerto.

En esta imagen se notan mejor, sin embargo, el cinto o divisa presidencial cuya confección fue comisionada por él mismo a las Hermanas contemplativas del Buen Pastor (Rodríguez Castelo 2014, 1009), con brocado de oro para el tradicional “Mi poder en la constitución” y los detalles del sable y de la cátedra donde reposa el cadáver con el fondo aterciopelado de la misma. La cabeza está más inclinada hacia delante y se ven los dientes al interior de la boca entreabierta al igual que los ojos hinchados, en especial el derecho que como menciona la autopsia sufrió una contusión interna efecto seguramente de la caída desde lo alto de la casa presidencial; han cosido su oreja izquierda y se nota claramente la venda debajo del bicornio.

Más abajo el detalle de las charreteras y el diseño con hilo de oro en la “guerrera” y todavía más abajo en la imagen es más notorio así mismo el estado de la mano derecha que no deja de verse desfigurada aun cuando está cubierta con guantes blancos. Por último, el interés en la parte inferior se pierde con la ausencia del cojín sobre el que reposan los pies, sin embargo, son notorios en la parte alta el detalle en el broche del cinto y en la empuñadura del sable. Todo ello destacando sobre un fondo plano que divide claramente en dos el piso y la pared del fondo.

El fotógrafo se ubicó para esta imagen en el ángulo izquierdo en relación con el cuerpo por lo que este aparece ligeramente inclinado. Aun cuando tiene

todos los elementos de una imagen *post mortem*, no se utiliza ningún soporte visible para sostener el cuerpo más que el asiento en el que reposa. El traje militar le da al cuerpo su estatus y se articula a la imagen que se buscó construir sobre la tragedia de la muerte en los meses y años posteriores al crimen.



Fotografía 6



Fotografía 7

En las fotografías 6 y 7, el cuerpo de García Moreno aparece acompañado por Oficiales cuyo distintivo son los gorros de “piel de oso con pluma” que portan, un distintivo propio de los altos oficiales del ejército inglés y los delantales y guantes que utilizan que parecen indicar que fueron quienes movieron y manipularon el cuerpo durante los días del rito fúnebre. El traje militar de García Moreno, el Bicornio en su cabeza, similar al que usó Napoleón en Europa y que en América latina fue distintivo de Manuel Belgrano en Argentina, José de San Martín en Perú y del mismo Simón Bolívar, las medallas y el sable que se describieron anteriormente muestran la intención de darle a la figura del asesinado el rango correspondiente a un héroe de la patria. La diferencia entre estas dos fotografías es mínima, sin embargo muy notoria. En una de las dos imágenes aparece, casi fuera de cuadro, otro militar en el margen derecho de la fotografía y atrás, en un nivel más abajo del lugar donde están los retratados y el mismo fotógrafo. Se trata de la fotografía *post mortem* en una de sus más tradicionales manifestaciones, buscando mantener la imagen de autoridad política y militar de García Moreno aún más allá de la muerte.

Estas son en cada uno de los casos las fotografías que forman parte del álbum *post mortem* de García Moreno. Además de ellos se pueden mencionar una gran cantidad de copias montajes y en particular una oleografía del artista José de Jesús y Araujo^x (Gómez Jurado 1971, 85), que reposa en la misma Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit. Durante los años posteriores a la muerte de García Moreno, estas fotografías no fueron olvidadas del todo, han ido alimentando de una u otra forma la narrativa sobre el personaje, tanto aquella que se desarrolla en el entorno académico como la que se corresponde más con el lado de los imaginarios populares.

2.3. Reflexiones finales. (Interpretación global)

El álbum de fotografías aquí detallado no se agota en la descripción de sus cualidades y es preciso ir más allá en las consideraciones que despierta con respecto a la imagen. El trabajo del fotógrafo en su conjunto se caracteriza por ser un notable esfuerzo de representación frente a un hecho arbitrario. Habían pasado al menos 26 años desde que la fotografía llegó al Ecuador y al menos 35 desde

que llegó al continente, cuando aquel 6 de agosto de 1875, Rafael Pérez Pinto es llamado a la acción y se ve en la necesidad de bajar corriendo las escaleras de aquella casona donde se encontraba trabajando. Su agenda de aquella mañana no contemplaba fotografiar al Presidente de la República, aunque su estudio lo había hecho ya en alguna oportunidad.^{xi} García Moreno no estaba en la agenda de esos días y mucho menos para la realización de un álbum de fotografías *post mortem*.

Son momentos muy tensos los que ha de pasar en los siguientes minutos ya que según la narración, estando en casa de los Aguirre Klinger, miró a García Moreno caer desde la columnata del Palacio presidencial, no hay otros fotógrafos, solo él, posiblemente mira a Faustino Rayo dar los golpes finales a “Don Gabriel” mientras se acerca al lugar y seguramente nunca antes estuvo en una situación como esta, ni siquiera cuando realizó las tomas de lo que dejó el terremoto del 1858. (Chiriboga 2005). Es posible también que recibiera ayuda para acomodar mejor el cuerpo que ha quedado bastante comprometido después de la caída y los últimos golpes del machete del colombiano, su estado es deplorable.

Mientras prepara el cuerpo para las fotografías, a pocos metros de él ajustician a Rayo, el fotógrafo probablemente recordó al colombiano haciéndose retratar en su estudio cuando sonó el tiro de gracia propinado por el cabo Manuel López (Zúñiga 2000) que le quitó definitivamente la vida.^{xii} Después de esos primeros momentos, Pérez Pinto siguió al cadáver hasta la Casa del Cabildo y ahí, esperando que lo dejen reposar en la habitación escogida, volvió a fotografiar el cadáver.

Como hombre de su tiempo y observador de su época, es posible que Pérez Pinto haya tenido conocimiento de las fotografías realizadas por el fotógrafo Manoury – también activo en el Ecuador – del Presidente Miguel de San Román en el Perú o las de Maximiliano I en México, por lo que su trabajo se extendió según lo narran las anotaciones hechas en las fotografías hasta por lo menos el día 9 de agosto, tercer día de velaciones cuando el cadáver estaba ya embalsamado.

Existe una anotación en la parte inversa de la Fotografía 7., en la que aparece el texto: *En las exequias el 9 de agosto en la Catedral de Quito*^{xiii}. Según este texto, las últimas fotografías de este álbum se realizaron el 9 de agosto, tres días después del asesinato, lo que hace pensar una vez más e inevitablemente, en

las circunstancias bajo las que el fotógrafo se vio obligado a trabajar durante aquellos días.

Capítulo Tercero

3.1. Introducción al análisis histórico y fenomenológico.

Una vez que se ha desarrollado un análisis más o menos completo de las fotografías que forman parte del álbum *post mortem* de García Moreno, en el presente capítulo se desarrollan con mayor amplitud dos temas alrededor de las imágenes. En primer lugar el trabajo se pregunta por el lugar que ocupa la fotografía durante el período *garciano* y sobre cuáles son los usos y funciones de la fotografía en la época. Aquí la relación *garcianismo* y *fotografía* no es arbitraria, sino que responde a una serie de factores que permiten establecer una simultaneidad entre ambos procesos en desarrollo, con un mayor y más acelerado crecimiento de la actividad y de las posibilidades del medio y sus aplicaciones. Este análisis se desarrolla a partir de algunos datos de correspondencia, material bibliográfico y documentos históricos que muestran los acercamientos entre la fotografía y la época a través de su personaje, García Moreno. El texto sirvió para ver hasta qué punto la fotografía tuvo un importante desarrollo en el contexto del período conocido como *garcianismo*.

En segundo lugar se profundizó el análisis sobre la imagen mortuoria buscando esa fenomenología de la que habla Català (2005) y que permitió una comprensión más amplia acerca de los usos y funciones de la imagen donde la fotografía *post mortem* aparece como el resultado de una adaptación paulatina de las prácticas con la imagen a través del tiempo. Se puede ver en ellas cómo han ido tomando diferentes formas y modelos de expresión, pero también como una suerte de apropiación temprana de las técnicas fotográficas derivada de una serie de prácticas histórica y culturalmente articuladas a la naturaleza humana y al uso de la imagen.

3.2. *Garcianismo* y fotografía.

Gabriel García Moreno fue fotografiado varias veces desde la llegada de las primeras cámaras de fotografía al país. La primera fue en el año de 1849, mucho antes de su primer período presidencial, el fotógrafo que realizó el daguerrotipo,

según lo narra la correspondencia del mismo García Moreno fue el guayaquileño Manuel Noboa, hijo del Presidente Diego Noboa. El daguerrotipo según la carta, se realizó un día domingo y García Moreno posó para ello durante aproximadamente “medio minuto”, obteniendo así la primera imagen fotográfica del entonces futuro presidente de la nación. (Chiriboga 2005, 27). En aquella época no existe aún una clara conciencia del potencial de la imagen fotográfica, la carta de García Moreno muestra sin embargo, dosis interesantes de sorpresa, curiosidad y aceptación por esta nueva tecnología. En la actualidad se desconoce a qué fotografía se refiere esta carta pero por la apariencia mucho más juvenil de García Moreno, su cabello visible y su bigote aun negro, se podría presumir que se trata de la fotografía que sirvió como modelo para el famoso grabado de Emilia Rivadeneira en 1861 (Rodríguez Castelo 2014, 1009).^{xiv}

En una segunda carta, esta vez a su segunda esposa, “el 7 de septiembre de 1872 García Moreno escribe a Mariana de Alcázar, [...] “Te incluye tres fotografías de tu fiel y amante compañero. Guarda para ti la mejor, la de los brazos cruzados; y regala otra a tus hermanas y otra a Conchita” (Rodríguez Castelo 2014, 1013). Aunque se desconoce a qué imágenes se refiere este fragmento de correspondencia, se trata de un nuevo testimonio de la valoración y el uso que le daba García Moreno a la fotografía.

Se percibe también el aumento en el número de copias de un daguerrotipo en 1849 a tres fotografías en distintas posiciones en 1872. Las cartas hablan también del uso de la fotografía en el espacio doméstico del personaje, en 1849 antes de ser Presidente y en 1872 ya en su segundo período, ambas son cartas que dirige a su esposa, la difunta María Ascázubi en el primer caso y su segunda esposa Mariana de Alcázar, en el segundo caso.

Las imágenes estrictamente fotográficas que se conservan de García Moreno hasta la actualidad, podrían pertenecer indistintamente a varios de los célebres pintores-fotógrafos que circulan por Quito y Guayaquil en esos años: Enrique Morgan, el Pintor y fotógrafo Julio Báscones, el fotógrafo Pedro José Vargas, Rafael Pérez Pinto y posiblemente otros más, como lo comprueban los archivos encontrados tanto en el Banco Central del Ecuador, en la Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit y en otros de origen privado.

La relación *garcianismo y fotografía* sin embargo va más allá del uso personal que le dio García Moreno a esta técnica de representación en la época, mostrando una relación de simultaneidad que se da entre el período histórico mismo y un mayor desarrollo del medio fotográfico en el contexto local. Esto está basado en algunos hechos históricos sobre el desarrollo de la fotografía a partir de la década de 1850 (Castellanos 1999) que también fueron llegando al Ecuador en los años posteriores. Entre ellos, se destaca el papel de albumina y otras técnicas que posibilitaron el apareamiento de los fotógrafos nacionales. Si se considera que previo a estos avances la mayor parte de fotógrafos activos en el país eran de origen extranjero, se puede entender de mejor manera qué tipo de factores fueron los que generaron la posibilidad de este desarrollo.

A partir de la década de 1860 se inicia una nueva etapa de la fotografía en el Ecuador, la producción local es mucho más activa y el desarrollo tecnológico va en aumento, permitiendo nuevos tipos de interacción con la cámara, la introducción de técnicas más económicas que la daguerrotipia hacia finales de la década de 1850, da a muchos la posibilidad de superar con mayor facilidad las limitaciones técnicas y logísticas que dificultaban con anterioridad la fotografía de exteriores. En cuanto al comercio, Chiriboga y Caparrini (2005) aseguran que la oferta de imágenes fotográficas en esta época, se extiende a “artículos tan variados como platos, anillos, vasos de porcelana, etc.” (Chiriboga 2005, 71).

Este desarrollo temprano de la fotografía ecuatoriana, coincide con el período conocido como *garcianismo*, también porque se da en relación con una cultura local y nacional en plena formación. Contrario a lo que plantean Chiriboga y Caparrini (2005): “Tampoco encontramos que los esfuerzos civilizadores de mandatarios como Vicente Rocafuerte o García Moreno, en la primera mitad del siglo XIX [...] tomaran en cuenta la revolución científica y social que entrañaba la fotografía.” (Chiriboga 2005, 71), se plantea en esta tesis, que durante el gobierno de García Moreno, en la segunda mitad del siglo XIX, existió un paulatino desarrollo que tuvo que ver en primer lugar con la ampliación de las posibilidades tecnológicas.

La fotografía en esta época comienza a ser usada para el registro del desorden y de la disidencia y son imágenes representativas la del “indio”

Daquilema o la del parricida Anacleto Narano ^{xv} (Chiriboga 2005). Ambos individuos son ajusticiados y sus fotografías pueden ser consideradas parte del corpus de la fotografía *post mortem* de la época. Según Roberto Andrade (Andrade 1896), Daquilema encontró la muerte por el hecho de ser considerado descendiente de “reyes” en el orden de su comunidad indígena, con lo cual ofendía directamente los principios del *garciánismo*. Narano por su parte, fue registrado por el fotógrafo Vargas, el mismo que acompañó a los alemanes Stübel y Reiss; lo hizo mientras permanecía expuesto públicamente, como ejemplo de la justicia del régimen.

Ya durante el segundo gobierno de García Moreno, más concretamente en el año de 1870, la fotografía fue utilizada como instrumento de registro y documento visual durante parte de la expedición de los alemanes Reiss y Stübel a su paso por la cordillera de los Andes. (Chiriboga 2005, 91). García Moreno, quien patrocinó la expedición con apoyo logístico, de movilización y hospedaje, exigió a cambio los informes de sus actividades (Kennedy 2004). Durante su trabajo en el Ecuador Stübel y Reiss, utilizaron también los servicios del fotógrafo Pedro José Vargas (Chiriboga 2005) para hacer fotografía de indígenas ecuatorianos y colombianos. Encargaron además la realización de decenas de paisajes andinos en dibujos y grabados, los mismos que fueron realizados por el pintor Rafael Troya:

Stübel fue uno de los primeros científicos extranjeros en Ecuador en contratar a un pintor local como ilustrador. Lo hizo seguramente a través del apoyo irrestricto que recibieron él y su compañero de labores, del entonces presidente Gabriel García Moreno, quien desde joven tuvo gran apego por el estudio de las montañas ecuatorianas. (Kennedy 2004, 38)

Ambos científicos también recopilaron fotografías a su paso por los países que visitaron y que luego formarán parte de su gran colección de más de 2000 imágenes entre fotografías y pinturas. Es interesante anotar que aun cuando la fotografía fue una práctica importante en las expediciones de Stübel, se utilizó al pintor para el trabajo de registro primario y a la fotografía en un plano de registro secundario. Esto puede tener que ver con el estado de la técnica y los avances

tecnológicos del momento. Aun así, la fotografía no dejó de estar presente, en la medida de sus posibilidades y en cuanto al alcance de la información que se podía reunir a través de este dispositivo, o a propósito de la información que podían brindar las fotografías recopiladas.

Por último, se puede mencionar también cierta apertura de la iglesia católica con respecto a la fotografía, ya que aun cuando se conoce la posición de resistencia que mantenían algunas autoridades eclesiásticas en relación a los fenómenos sociales y culturales que marcaron una época, la iglesia ha dejado varias imágenes recogidas en diferentes archivos que muestran el uso de la cámara y una prolijidad en la producción de fotografías en los diferentes escenarios de la actividad eclesiástica tanto pública como privada. Muchas de esas fotografías se relacionan además con la imagen del *memento mori: post mortem* o *ante mortem*, además de las categorías y géneros más relacionados con el cotidiano.

Todos estos factores llevan a pensar en la posibilidad de utilizar la categoría de *Modernidad católica* para explicar de alguna manera parte del proceso que vivió el Ecuador durante el período *garciano* y que de manera similar a otras estructuras sociales de la época, fuertemente atravesadas por el poder eclesiástico, entraron en las dinámicas de expansión del capitalismo y de la industrialización.

En el caso del Ecuador, al igual que otros países de la región resulta imposible entender la evolución del proceso de *modernidad* sin considerar el rol de la iglesia como institución político-religiosa, entendiendo que, en este contexto, hablar de *modernidad* implica considerar la existencia de varios tipos de modernidad y que en este caso, señala la importancia y el papel de la religión en el devenir histórico. (Maiguashca 1994). Si se considera por un momento como señala Ayala Mora (1981, 3), que antes de García Moreno en el mando, “no existió propiamente una nación ecuatoriana” (Ayala Mora 1981, 7), entonces, fue también gracias al modelo *garciano* que la iglesia pudo mantenerse en el escenario socio-cultural y político-económico del país. Esta institución encontró con García Moreno un aliado que le dio la posibilidad de sobrevivir como institución y en mejores condiciones que en otros países de la región donde el liberalismo ganó mayor terreno durante este mismo período.

Después de los cambios que traen consigo los procesos de independencia de la corona española, la iglesia perdió importantes formas de injerencia en la vida social de los pueblos. Así lo mencionan Goetschel y Kingman (2013:127): *los gobiernos liberales de Rocafuerte y Urbina, anteriores a la subida al poder de García Moreno, entraron en continuas confrontaciones con la Iglesia*. Sin embargo, la suerte de esta institución da un giro entre 1860 y 1875, determinada en gran medida por la fortaleza de este líder político y religioso.

El particular desarrollo que tuvo la fotografía durante este período y su consideración como dispositivo propio de un contexto de modernidad, hacen pensar en aquellas filtraciones que seguramente existieron, en el grueso muro de la moral y el modelo policial *garciano* sostenido en parte por esta institución. Aun cuando muchos de los elementos propios de esa modernidad fueron condenados y criticados por la iglesia, en el caso de la fotografía, esta parece haber sido instrumentalizada en algún sentido, para cumplir con ciertas necesidades de representación entre las que se encuentran las fotografías de religiosos y otros personajes ligados con la iglesia que datan de esta misma época. No resulta extraño pensar en este hecho teniendo en cuenta que la iglesia católica es posiblemente la responsable de una gran prolijidad de imágenes religiosas que circulaban por el mundo en siglos anteriores. En este sentido, la fotografía aparece como nueva técnica y posibilidad de representación también para esta institución religiosa.

3.2. Fenomenología de la imagen mortuoria.

Cada fotografía habla de algo que en esencia no puede volver a repetirse, la idea del “esto ha sido” (Barthes 1999) permitió al semiólogo francés, Roland Barthes (1999), reflexionar sobre la cualidad implícita en la fotografía de congelar un momento en el tiempo y mostrar siempre algo que ya no es. ¿Qué pasa entonces cuando la fotografía muestra el cuerpo de un presidente muerto a machetazos y tiros de pistola? ¿Es la fotografía mortuoria mera tautología de su propia naturaleza? Posiblemente las respuestas a estas preguntas no están ya en la fotografía misma sino en la relación que la fotografía mantiene con la imagen y con la memoria (Didi-Huberman 2006). Para Belting por ejemplo, la pregunta

podría ser “qué papel desempeñó la muerte, en términos muy generales, en la determinación humana de crear imágenes.” (Belting 2012, 178)

Según este autor “la analogía entre imagen y muerte [es tan antigua] como la propia creación de imágenes” (Belting 2012, 177). Entonces, lo que representan las imágenes *post mortem* de García Moreno es una doble ausencia, la que recae sobre el cuerpo sin vida que se muestra en las imágenes y la que recae sobre las imágenes mismas. Como menciona el mismo Belting (2012):

“En consecuencia, la imagen de un muerto no es anomalía, sino que señala el sentido arcaico de lo que la imagen es de todos modos. El muerto será siempre un ausente, y la muerte una ausencia insoportable, que para sobrellevarla, se pretendió llenar con una imagen” (Belting 2012, 178)

Para Belting, la presencia de la muerte en la relación entre el ser humano y sus imágenes proviene de las comunidades más arcaicas, en las que las imágenes llegan a sustituir al difunto en su ausencia. La contradicción entre presencia y ausencia que se encuentra en las imágenes en general, se relaciona de manera directa con la muerte, que es así mismo la contradicción que se vive frente al cuerpo del difunto, una contradicción entre presencia y ausencia y por lo tanto, un fenómeno similar al que ocurre con las imágenes. Belting propone una analogía en la que llega a comparar el *rigor mortis* de un cadáver, con la función o condición de una imagen de mostrar algo que ya no es lo que se muestra, sino la imagen de ese algo.

La fotografía *post mortem* forma parte de este atavismo de lo visual. En el caso de las fotografías de recién nacidos por ejemplo, resultaba muy común que la fotografía intentará mostrar a un sujeto vivo o aparentando estarlo. La negación de la muerte mediante la representación de la misma muerte se convierte en un ejercicio de liberación y de sanación para los familiares y seres queridos. Así mismo para este autor, cada cultura tiene su propia forma de celebrar a sus muertos, pero el uso de las imágenes es uno de sus elementos más comunes. Aun en la actualidad es común ubicar una fotografía del ser que se despide en un funeral, aunque no sea la imagen tautológica de su cadáver.

Son muchas las razones por las que la fotografía *post mortem* se hizo

familiar e incluso popular durante el siglo XIX, era una técnica que permitía “prolongar la vida” (Debray 1994, 19). En Grecia solo los personajes más importantes de la escala social eran dignos de ser retratados y el *retrato* era la *representación* de quien ya no existía y por lo tanto, una práctica fúnebre, (Debray 1994, 19). Dentro de comunidades con marcadas estructuras jerárquicas, la imagen mortuoria sirve para mantener los esquemas de autoridad y el *status quo*. Con respecto a la fotografía *post mortem*, existen dos polos contrarios que determinan su impacto social. Como resultado de la masificación paulatina de la fotografía y por lo tanto, con un proceso de democratización del medio que trascendió hasta las clases más populares. Por otro lado, se señala que la fotografía en general y en particular la fotografía *post mortem*, se convirtió en algunos contextos en una necesidad social, a tal punto que en el caso particular de la fotografía *post mortem*, llegó a ser en ocasiones, la única imagen fotográfica que se había hecho de una persona en toda su vida.

La relación de la imagen con la muerte se convierte en un fenómeno que se ha ido transformando a medida que también se han ido desarrollando nuevas formas de representación y de interacción con las imágenes y el mismo significado de los términos ha ido cambiando a lo largo de la historia: “Representar es hacer presente lo ausente [...] no es simplemente evocar sino reemplazar, [lo que en el caso de la imagen mortuoria adquiere un sentido especial] como si la imagen estuviera ahí para cubrir una carencia o aliviar una pena.” (Debray 1994, 34).

También Belting señala acertadamente que cada cultura y cada época tienen sus propias formas de celebrar la muerte, sin embargo, la imagen aparece casi siempre como una constante. Una de las referencias más conocidas de la imagen mortuoria del siglo XIX es la imagen del *memento mori*, perteneciente al período conocido como *edad media*, o de manera más específica al período en el que la peste negra azotó al continente europeo haciendo de la relación entre los seres humanos y la muerte, cercana, cotidiana y común en la representación plástica, escénica o literaria. Una época que ha sido señalada por sus altas tasas de mortalidad, desarrollando en sus manifestaciones culturales y artísticas diversas representaciones y alegorías relacionadas con la muerte.

Visto desde esta perspectiva, el álbum *post mortem* de García Moreno es una excelente muestra del uso de la fotografía para la representación mortuoria. Si bien en el contexto de las imágenes arcaicas la imagen de la muerte sustituye, en la imagen mortuoria de la *edad media* aparece el término *memento mori*, con una nueva y especial connotación. Al traducirlo como “*recuerda que has de morir*”, se hacía referencia a un respeto frente a la muerte y no al deseo de detenerla o revertirla, con lo que se comprueba además que en efecto si bien todas las culturas han utilizado las imágenes para configurar sus formas de abordar la muerte, cada una lo hace desde enfoques y perspectivas distintas.

Pensar en la idea del *memento mori* como una actitud que se debía tener frente a la muerte, lleva inevitablemente a pensar en la imagen como algo que se ha hecho para ser mirado. Desde la posibilidad de una fenomenología de la percepción, Didi-Huberman (2006) propone, que la actividad de producir imágenes ha tenido que ver siempre con la necesidad de llenar un vacío y es por ello que se encuentra ligada de manera indisoluble con las formas que las culturas han encontrado para lidiar con la muerte.

Para este autor, el proceso de la percepción se da en un constante diálogo entre el objeto observado y quien lo mira, por lo tanto la visión de la tumba se convierte en el reflejo de la propia muerte, ella misma es una imagen que dialoga con quien la mira, “el destino de un cuerpo semejante al mío” (Didi-Huberman 2006, 22) al igual que el concepto medieval del *memento mori* es un recordatorio y una imagen amenazante que angustia a quien la observa.

CONCLUSIONES.

1.- Considerando que el estudio de la fotografía del siglo XIX, lleva siempre implícita la dimensión histórica de la fotografía temprana, la relación que se planteó en la presente tesis entre historia e historia de la fotografía sirvió como punto de partida que las ubica como áreas de investigación donde la fotografía juega un papel esencial, ya sea como documento histórico o fuente de información, o con respecto a las técnicas y estilos que se fueron desarrollando desde principios del siglo XIX.

A partir de ahí, la revisión de las propuestas metodológicas de estas disciplinas en relación con el objeto de estudio se hizo necesaria, arrojando una serie de datos sobre los cuales se trató de desarrollar un modelo que al utilizar lo más provechoso de ambos enfoques, desarrolle una propuesta específica a lo largo del trabajo. Sin embargo, en el análisis crítico que se realizó también alrededor de estas metodologías, se buscaron los límites de cada una para, desde ese punto elaborar la propuesta mencionada.

A su vez, la reflexión crítica de las metodologías más comúnmente utilizadas con objetos de estudio de similares características y analizada en comparación con el álbum de fotografías *post mortem*, puso en evidencia el estado mismo de gran parte del patrimonio fotográfico en el país, donde las fotografías *post mortem* del Presidente Gabriel García Moreno se mostraron como evidencia de algunos de los problemas metodológicos planteados en el primer capítulo de la presente tesis, con respecto al estado y el nivel de organización e información sistematizada; a las fotografías y al autor de las fotografías como uno de los representantes, quizá uno de los más significativos del quehacer fotográfico en su historia temprana y en el contexto ecuatoriano.

Esta serie de antecedentes señalados antes permitió finalmente, incluir a los estudios visuales dentro de la propuesta metodológica, en base a las propuestas realizada por varios autores con respecto a temas como la visualidad, la visión y el ver, donde entran importantes estudios de carácter fenomenológico que permitieron ampliar las posibilidades de análisis al desarrollar los siguientes bloques.

Las entradas de reflexión que abren los estudios visuales permitieron insertar a la fotografía en el campo de la visualidad y de la complejidad propia de la imagen, puesto que se nutren del aporte de las diferentes disciplinas que abordan la imagen y en este caso, a la fotografía decimonónica, buscando una comprensión más profunda de la forma en la que la llegada de la fotografía se convirtió en uno de los hechos más relevantes en el proceso de transformación de la visualidad en la época moderna. Por otra parte, el modelo escogido ofreció la oportunidad de dirigir los esfuerzos de la investigación de manera más específica hacia el grupo de imágenes que conforman el objeto de estudio de este trabajo.

El esquema de 5 niveles de análisis, la contextualización *histórico-visual* del período histórico y el estudio fenomenológico de la imagen mortuoria, fueron los tres ejes más importantes de este diseño a partir del cual se intentó escarbar en las características más relevantes de estas fotografías en relación con varios de los problemas de reflexión que plantean en el terreno de la visualidad y de manera simultánea.

2.- Al aplicar el modelo de análisis de la imagen fotográfica de Xavier Marzal (2007) durante el segundo capítulo, fue posible presentar las imágenes por separado, considerándolas de manera individual y buscando en cada una sus particularidades específicas, todo esto con el fin de elaborar un posible mapa del desarrollo en el trabajo de representación que realizó el fotógrafo, una vez involucrado de manera inevitable en el acontecimiento que marcó la historia del país. Así mismo fue posible ahondar en las características técnicas de las imágenes y especular sobre aquellos datos que no se encuentran en investigaciones anteriores. Resulta interesante anotar en este punto, que tales imágenes nunca fueron consideradas como objetos particulares de reflexión, sino que más bien han sido utilizadas dentro de otros contextos de investigación como evidencia o soporte visual de las mismas.

El análisis individual da paso a las reflexiones sobre el conjunto de las imágenes que al ser consideradas como un álbum o serie de imágenes, además con carácter consecutivo y una narrativa fragmentada, se conformaron como unidad de significados. Por lo que la *interpretación global*, que corresponde al quinto nivel

de análisis de la propuesta de Marzal (2007), fue aplicado al conjunto de las fotografías y no como en los niveles anteriores desde una perspectiva individual.

Se buscó con ello condensar en un solo apartado todos los posibles elementos compartidos entre todas las imágenes, el contexto que las encierra y las condiciones técnicas bajo las cuales fueron producidas por el fotógrafo Pérez Pinto, con el fin de comprender el evento fotográfico, separado momentáneamente del personaje histórico que aparece en ellas para concentrarse en una posible experiencia desde la misma fotografía. Es así que aun cuando dentro del modelo de Marzal (2007), se considera el nivel contextual como el espacio idóneo para trabajar las simultaneidad entre el proceso histórico social y lo que las imágenes muestran, el valor del siguiente y último capítulo consistió en la profundización de dos ejes principales: el período histórico por una parte y la reflexión fenomenológica del estilo y las formas de representación presentes en estas fotografías a partir de la imagen mortuoria del siglo XIX.

3.- Finalmente, en la organización del capítulo tercero, fue necesario ubicar en primer lugar, al contexto histórico como marco dentro del cual éstas imágenes fueron posibles, considerando que el período al que las imágenes se corresponden se constituye, en el terreno de la misma fotografía como una etapa de mayor desarrollo de las técnicas, con lo que es posible también un mayor desarrollo de la fotografía en el contexto local. En este marco la fotografía mortuoria vuelve a parecer momentáneamente en las imágenes de Daquilema y Narano (Chiriboga 2005), también como variables interesantes dentro del *memento mori* o a la imagen arcaica de la muerte. El *ante mortem*, se refiere en este caso a las imágenes de agonía o previas a una ejecución. Mientras que la imagen *post mortem*, se mantiene en su calidad de imagen posterior.

La investigación en este punto muestra que el período *garciano* en el Ecuador corre de manera paralela, al despunte de la fotografía nacional, es decir, al aparecimiento de los primeros fotógrafos ecuatorianos, teniendo en cuenta que la fotografía antes de la década de 1860 era un práctica reservada para extranjeros con las posibilidades de practicar las técnicas fotográficas, en su momento más costosas y muchas veces inaccesibles.

Por otra parte, el análisis fenomenológico de la imagen mortuoria, correspondiente al último apartado, se considera de la misma manera una profundización de las reflexiones realizadas en torno al objeto de estudio. Se buscó en este caso ubicar y analizar los orígenes de la relación imagen/muerte, es decir, buscando en las formas de representación de culturas más antiguas, nuevas respuestas ante las distintas manifestaciones de la imagen mortuoria, así como de sus usos y funciones más importantes dentro del entorno cultural y social.

El capítulo tercero constó por ello de dos ejes principales. En el primero, fue posible ver cuál era el lugar que ocupó la fotografía durante el período conocido como *garçianismo* como una ampliación del análisis contextual que sirvió además para trabajar, desde la propuesta de Crary sobre visualidad en el siglo XIX, desde los aportes de Català para el desarrollo de una fenomenología de la imagen mortuoria y de Didi-Huberman para una fenomenología, esta vez desde el sujeto que percibe. Se entendió en la parte final de este capítulo, de qué manera, la relación entre la imagen y la muerte que se ve en este tipo de fotografías se convirtió en una manifestación decimonónica muy común y provocada a propósito del desarrollo de las mismas técnicas desarrolladas alrededor de las fotografías, sirvió para continuar dentro de este nuevo marco de la mirada, con una práctica que se extiende, en diferentes formas y bajo diferentes objetivos, a lo largo de la historia misma de la humanidad.

Bibliografía

aciprensa. <<http://ec.aciprensa.com>.> *aciprensa*. 15 de 04 de 2011. <http://ec.aciprensa.com/wiki/Archivo:Asesinato.jpg> (último acceso: 20 de 05 de 2014).

Aguilar Ochoa, Arturo. *La fotografía durante el Imperio de Maximilia no*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.

Alpers, Svetlana y otros. <www.estudiosvisuales.net.> *Estudios visuales*. 06 de 03 de 2015. <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/october.pdf>.

Andrade, Roberto. *Seis de Agosto, o sea, muerte de García Moreno*. . Portoviejo: Oficina Tipográfica del Colegio "Olmedo", 1896.

Ayala Mora, Enrique. «Gabriel García Moreno y la gestación del Estado Nacional en Ecuador.» *Red de bibliotecas virtuales de ciencias sociales de América Latina y el Caribe*. 1981. <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/critica/nro5/AYALA.pdf> (último acceso: 10 de 02 de 2015).

Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. México D.F.: Paidós, 1999.

Baudelaire, Charles. *Selected Writings on Art and Artists*. Cambridge: University Press, Cambridge, 1971.

Bauret, Gabriel. *De la fotografía*. Buenos Aires: La marca editora. , 2010.

Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores, 2012.

Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos. Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A. de Ediciones., 1989.

Berthe, Augustine. *García Moreno*. 1967.

Biblioteca Nacional del Perú. Editado por Editora Perú. Lima: Editora Perú, 2005.

Burke, Peter. *Formas de hacer Historia*. Madrid: Alianza editorial, 1996.

—. *Visto y no visto*. Barcelona: Cultura libre, 2005.

Castellanos, Paloma. *Diccionario histórico de la fotografía*. Editado por S. A. Ediciones Istmo. Madrid, 1999.

Català Domènech, Josep. *La forma de lo real. Introducción a los estudios visuales.* . Barcelona: Editorial UOC, 2008.

Català, Josep. *La imagen compleja. Fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual.* Barcelona : Editorial , 2005.

Chiriboga, Lucía y Caparrini, Silvia. *El Retrato Iluminado. Fotografía y República en el siglo XIX.* Quito: Museo de la ciudad. Taller Visual, 2005.

Cortés Aliaga, Gloria. *Pinceles anónimos: la identificación del taller de los palacios en Chile durante el siglo XIX.* . Santiago de Chile: Ril editores., 2006.

Crary, Jonathan. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX.* Murcia : Cendeac., 2008.

Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente.* . Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1994.

Didi-Huberman, George. *Lo que vemos, lo que nos mira.* Buenos Aires: Manantial, 2006.

Dussel, Inés, y Daniela Gutierrez. *Estudios de la mirada. Políticas y pedagogías de la imagen.* Buenos Aires: Ediciones Manantial SRL., 2006.

Elizondo Elizondo, Ricardo. *Pliegues en la membrana del tiempo: fotografía y correspondencia en la frontera norte 1840 - 1870.* Monterrey: Fondo editorial Nuevo León, 2006.

Freund, Giselle. *La fotografía como documento social.* Barcelona: Grafos. S. A., 1983.

Gaskell, Iván. «Historia de las imágenes.» En *Formas de hacer historia*, de Peter Burke, editado por Peter Burke. Madrid: Aianza universidad, 1996.

Goetschel, Ana María y Kingman Garces, Eduardo. *El presidente Gabriel García Moreno, el Concordato y la administración de poblaciones en el Ecuador de la segunda mitad del siglo xix.* Quito: FLACSO Ecuador, 2013.

Gómez Jurado, Severo. *Vida de García Moreno.* Vol. 8. Quito: Don Bosco, 1967.

—. *Vida de García Moreno.* Vol. 9. Quito: Don Bosco, 1970.

—. *Vida de García Moreno.* Vol. 10. Quito : Editorial Don Bosco. , 1971.

—. *Vida de García Moreno.* Vol. 7. Quito: Don Bosco, 1974.

—. *Vida de García Moreno.* Vol. 10. Quito: Don Bosco, 1971.

González, Clodoveo. *Mi pluma lo mató: refutación a un libelista inacadémico que en Lima, Perú, dio charlas sobre Montalvo pseudocervantista y Montalvo ramplón literario*. Lima: Editorial Minerva, 1968.

Irurozqui, Marta. En *La mirada esquiva: reflexiones históricas sobre la interacción del Estado y ciudadanía en los Andes (Bolivia, Ecuador y Perú) Siglo XIX.*, de Marta (editora). Irurozqui. CSIC, 2005.

Karen, Frisch. *Unlocking the Secrets in Old Photographs*. Ancestry, 1991.

Kennedy, Alexandra. «Alphonse Stübel. Paisajismo e ilustración científica en Ecuador.» En *Las montañas volcánicas del Ecuador. Retratadas ir escritas geológica-topográficamente por Alphons Stübel*, de Grijalva de Dávila, Adriana y Carcelén, Ximena Landázuri Camacho Carlos, editado por Grijalva de Dávila, Adriana y Carcelén, Ximena Landázuri Camacho Carlos. Quito: Banco Central del Ecuador y ENESCO, 2004.

Khalifé, Galo. *Un legado del siglo XIX: Fotografía patrimonial Ecuatoriana*. . Taller Visual. Corporación Centro de Investigaciones Fotográficas., 2009.

Kingman Garcés, Eduardo. *La ciudad y los otros. Quito 1860 – 1940. Higienismo, ornato y policía*. Quito: Flacso, Sede Ecuador, 2006.

Kossoy, Boris. *Fotografía e Historia*. . Editado por Editorial La Marca. Buenos Aires, 2003.

Lemagny, Jean Claude. *La sombra y el tiempo. La fotografía como arte*. Buenos Aires: La Marca editora, 2008.

Louzao Villar, Joseba. *Soldados de la fe o amantes del progreso: Catolicismo y modernidad en Vizcaya*. Vizcaya: Genuve Ediciones, 2011.

Luis, Sazatornil Ruiz y, y Frédéric Jiménez. 2014. *El arte español entre Roma y París (siglos XVIII y XIX): Intercambios artísticos y circulación de modelos*. . Madrid: Casa de Velázquez., 2014.

Maignashca, Juan. *Editor: Historia y región en el Ecuador: 1830-1930*. Quito: Proyecto FLACSO-CERLAC. IV., 1994.

Marzal Felici, Javier. *¿Cómo se lee una fotografía? Interpretaciones de la mirada*. . Madrid: Ediciones Cátedra, 2007.

Neidermaner, Alejandra. «Distintos caminos en el abordaje de la Historia de la Fotografía.» En *Arte americano: contextos y formas de ver : Terceras Jornadas de Historia del Arte. Santiago de Chile.*, de Juan Manuel Martínez Silva, editado por Juan Manuel Martínez Silva. Santiago de Chile, 2006.

Padilla, Inés. «<http://repositorio.flacsoandes.edu.ec>.» *Flacso Andes LOJA, CUANDO SE MUERE LA CARNE EL ALMA SE QUEDA OSCURA” FOTOGRAFÍA POST MORTEM INFANTIL EN LA CIUDAD DE*. 14 de 02 de 2014. <http://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/6168/2/TFLACSO-2014RIPY.pdf> (último acceso: 15 de 05 de 2014).

Priamo, Luis, Jeremy Adelman, Miguel Ángel Cuarterolo, y Abel Alexander. *Los años del daguerrotipo*. Buenos Aires, 1995.

Rampley, Matthew. «La amenaza fantasma: ¿La cultura visual como el fin de la historia del arte?» En *Estudios Visuales. La Epistemología de la visualidad en la era de la Globalización.*, de José Luis Brea, editado por José Luis Brea. Madrid: AKAL. Estudios Visuales., 2005.

Rodríguez Castelo, Hernán. *García Moreno*. Quito: PARADISO EDITORES, 2014.

Salazar, Betty, Victoria Novillo, y María Elena Bedoya. *El oficio de la fotografía en Quito*. Quito: Editorial Don Bosco, 2011.

Sazatornil Ruiz, Luis y Jiménez, Frédéric. *El arte español entre Roma y París (siglos XVIII y XIX): Intercambios artísticos y circulación de modelos*. Madrid: Casa de Velázquez, 2014.

Soulages, François. *Estética de la fotografía*. Buenos Aires: La Marca Editora., 2010.

Sylvestre, Nicolás. *Diccionario de teología. XLIII*. Madrid: Imprenta de D. Primitivo Fuentes. Editor, 1845.

Varese, Juan Antonio. *Historia de la fotografía en el Uruguay: fotógrafos de Montevideo*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental. , 2007.

Villalta, Diana. *Memento Mori. Memoria del Siglo XIX. Fotografía Post Mortem*. Editado por Editorial UAP. Lima, 2009.

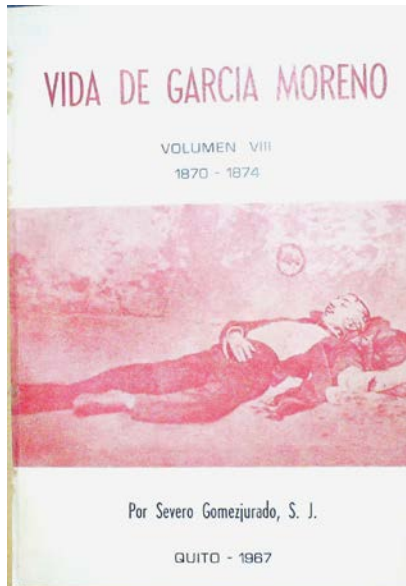
Whigham, Thomas. *La Guerra de la Triple Alianza, Volume 3*. Montevideo : Taurus historia , 2013.

Zamora Águila, Fernando. *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación*. México. D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

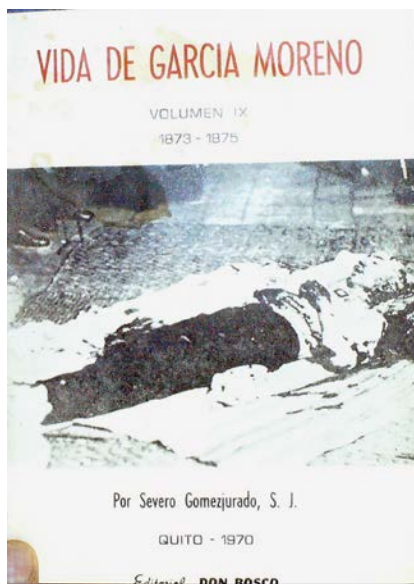
Zúñiga, Luis. *Rayo*. Quito: Libresa, 2000.

ANEXOS

ⁱ Volumen 8 . 1967. (Gómez Jurado, Vida de García Moreno 1967)



Volumen 9 – 1970 (Gómez Jurado, Vida de García Moreno 1970)



Volumen 10 - 1971 (Gómez Jurado, Vida de García Moreno. 1971)



ii Fotografía Post Mortem infantil. (Biblioteca Nacional del Perú 2005)



iii Las dos imágenes se encuentran en el archivo de la Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit en la ciudad de Quito, donde existen muchos más ejemplares que pueden mostrar el uso de la fotografía para el retrato mortuario en el contexto de la iglesia católica y en épocas que muestran a la vez, simultaneidad y continuidad en la tradición. La primera imagen se corresponde con una placa diseñada por el mismo estudio fotográfico que realizó las fotografías de García Moreno, en este caso se incluye una fotografía de García Moreno realizada en vida por el fotógrafo Julio Báscones, mientras que por el otro se muestran las fotografías del Arzobispo Checa y Barba, asesinado tres años después de la muerte de García Moreno, en la placa constan dos fotos de cada personaje, la una en vida y la otra es una imagen post mortem. Aunque nunca se esclareció totalmente el crimen contra el

arzobispo, la placa es claramente un intento por igualar a ambos personajes en su calidad de mártires católicos y de personajes importantes para la sociedad y la iglesia.



La segunda imagen le pertenece al mismo archivo fotográfico y tal como consta en la información que proporciona la misma fotografía fue hecha en el año de 1916 mostrando una continuidad en la práctica de la imagen *post mortem* al interior de la iglesia. Se trata de la imagen del Reverendo Manuel José Proaño quien según muestra la fotografía está siendo velado en el interior de una capilla cuyo interior ha sido cubierto con santos y candelabros.



iv Fotografía coloreada del Coronel Ramón Lita, asesinado en 1855 (Priamo, y otros 1995)



v Miguel de San Román 1865 (Biblioteca Nacional del Perú 2005)



^{vi} Maximiliano I, México 18 (Aguilar Ochoa 2001)



^{vii} General Venancio Flores, Uruguay, 1868. (Whigham 2013)



^{viii} Gabriel García Moreno. En esta imagen ubicada en Internet muestra, si se la compara con la fotografía original, una posición distinta en la cabeza de García Moreno, lo que hace pensar en la posibilidad de más de una fotografía al pie de la Plaza Grande.

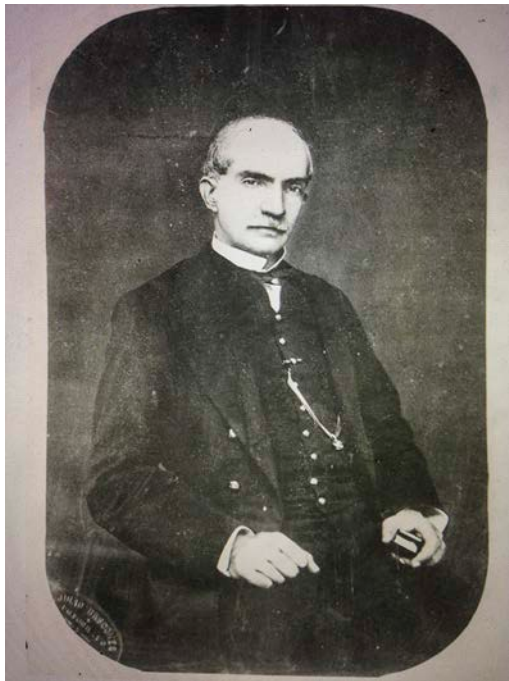


^{ix} Papel a la Albumina: Introducido por el fotógrafo francés Louis Desire y Blanquard Evrard en 1850, se convirtió en el papel más importante del siglo XIX. La mayoría de fotógrafos ya lo habían adoptado para 1855 y se conservó su uso hasta finales del siglo. Consistía en cubrir el papel con clara de huevo, en la que se ha disuelto previamente bromuro potásico y ácido acético. Una vez seco se dejaba flotar en una solución de nitrato de plata y se secaba nuevamente. La imagen surgía mediante contacto directo con el negativo, sin agentes reveladores. La copia obtenida, ofrecía gran nitidez, mayor densidad y contrastes. (Chiriboga 2005)

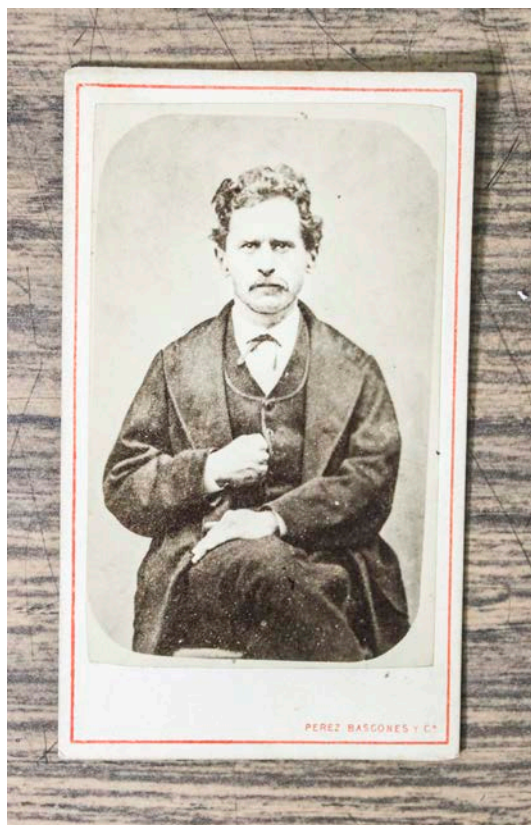
^xOleografía realizada por José de Jesús y Araujo, en este caso se trata de una reproducción convertida en Postal



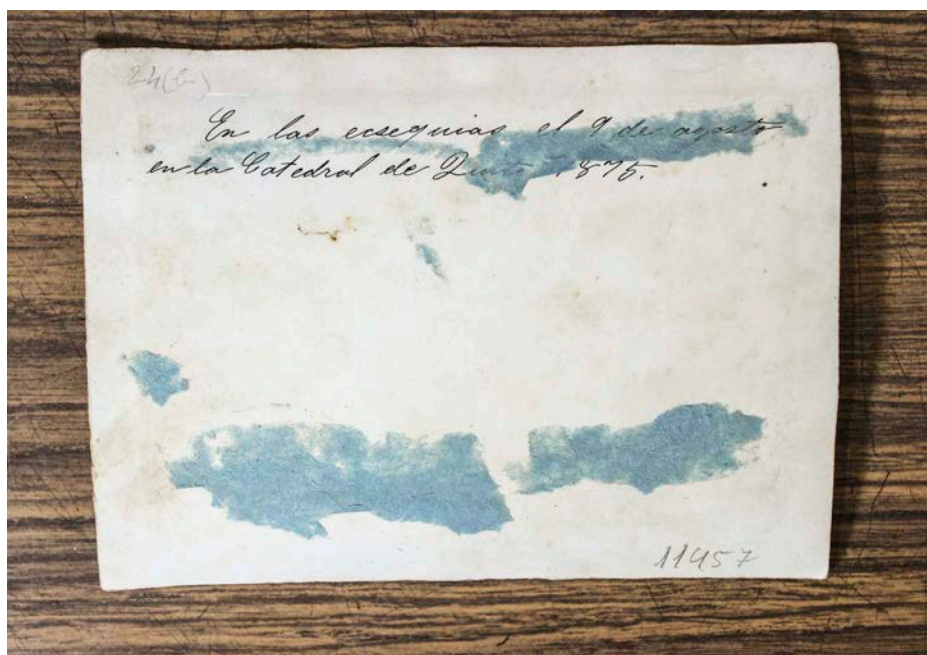
^{xi} Fotografía de García Moreno realizada por Julio Báscones.



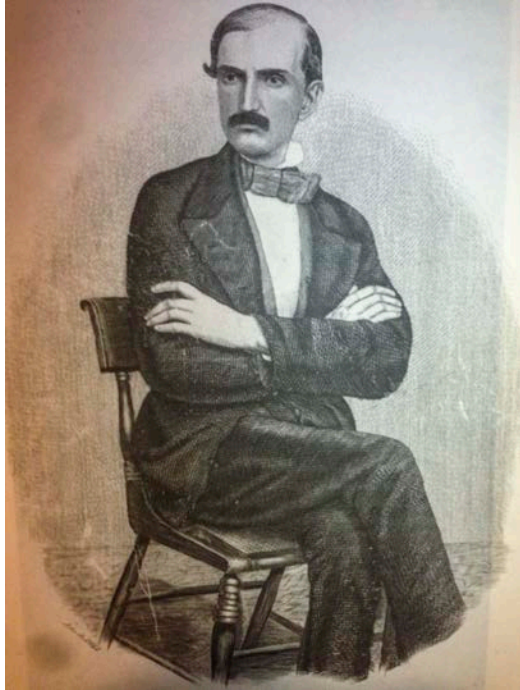
xii Faustino Rayo. Fotografía realizada en el estudio Pérez y Báscones.



xiii Reverso de la Fotografía 7.



^{xiv} Grabado de cuerpo entero de García Moreno de Emilia Rivadeneira basado en una fotografía. (Rodríguez Castelo 2014)



^{xv} “Daquilema”. Fotografía de Pedro José Vargas.

